

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE



1959

Zweiter Jahrgang

+

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

BÄRENREITER-VERLAG KARL VÖTTERLE KG

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

„musica schallplatte“ erscheint als Zweimonatsschrift

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1959 · 1



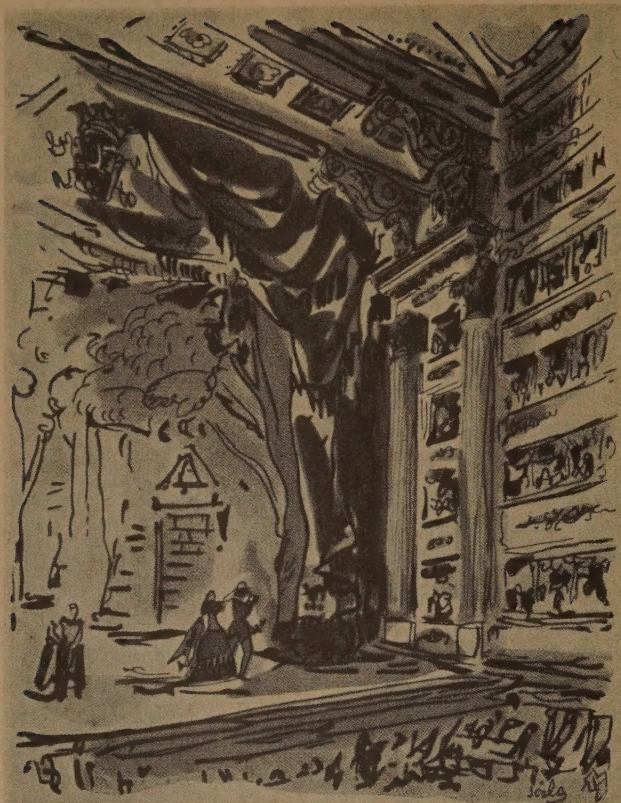
2. JAHRGANG

DIE OPER DAHEIM

WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI

Die Frage, ob man auf den Theaterbesuch verzichten könne, beantwortete ein mir befreundeter Sammler von Schallplatten vollständiger Opern mit diesen Worten: „Ich gehe genauso oft in die Oper wie früher, als ich noch keine Plattensammlung besaß.“ Und — fast entschuldigend — fügte er hinzu: „Die unmittelbare Begegnung mit der lebendigen Bühnenaktion reizt mich zu sehr.“

Die Oper auf der Schallplatte stellt für meinen Freund lediglich eine akustische Photographie einer Bühnenaufführung dar. Er hat Recht. Gewiß kann sich der Hörer, zumal dann, wenn er die betreffende Oper bereits auf der Bühne gesehen hat, auf die rein musikalischen Ereignisse mit der Schallplatte besser konzentrieren und sich in die musikalischen Schönheiten immer tiefer einhören, freilich auch manche mehr dekorative Seite einer Opernmusik erkennen. Aber da die Oper mehr als nur ein musikalisches Ereignis ist, fehlen wohl jedem Hörer der Schallplatte die anderen Komponenten des Theatererlebnisses „Oper“: so die Optik, die Aktion. Offenkundig können die Vorteile der konservierten, der Bühne nur akustisch abgenommenen Oper jene Nachteile einer Einbuße wesentlicher musiktheatralischer Elemente nicht aufheben. Die Nachteile erwähnten wir, die Vorteile liegen auf der Hand. Unbequemlichkeiten und Unsicherheitsmomente, die jeder Theaterbesuch mit sich bringt, fallen weg: man ist nicht von den Spielplänen abhängig, erspart sich eine Fahrt, eine Reise in Festspielorte, an denen man — hat man Glück — so exklusiv gute Interpretationen vorfinden dürfte, wie sie die Schallplattenproduzenten jeden Tag in jedes Haus liefern können. Man bleibt auch von Terminen unabhängig und hat es nicht einmal nötig, sich festlich zu kleiden: Theatergenuß in Hauspantinen, Opernfest im Klubsessel (Rauchen ist gestattet), an langweiligen Stellen liest man die Zeitung; was will ich eigentlich mehr? Der automatische Plattenwechsler erspart uns, eine unfreiwillige Pause einlegen zu müssen, und klangliche Korrekturen bringt man mit dem „Ferndirigenten“ an. Dieses Spielzeug, letzter Schrei der Bequemlichkeitsindustrie, wird leider zumeist dazu benutzt, den Klang dunkel zu halten. Damit werden jedoch die Proportionen zerstört und die Höhen abgeschnitten, ein verflachtes Klangbild ist das Ergebnis. Natürlich, die gewisse Schärfe der Höhen, das stellenweise auftretende Rauschen sind zunächst weniger angenehm, aber wer sich daran gewöhnte, wird die verdunkelnde Entstellung des Klanges bald verpönen. Die „Hi-Fi“-Versicherung der Schallplatte hilft nichts, wenn der Hörer mit dem Klangregler die aufnahmetechnischen Qualitäten ignoriert.



Blick in die Mailänder Scala

Zurück zu unserer Frage: werden die „Schaubühnen“ in den Städten eines Tages von den „Hörbühnen“ in den Wohnungen abgelöst, wird man nicht mehr von Aufführungen, sondern nur noch von Vorführungen sprechen? Immerhin bringt allein der dem deutschen Käufer unmittelbar zugängliche Schallplattenmarkt die erstaunliche Zahl von etwa einhundert kompletten Opernaufnahmen. Das Musikleben bietet uns nur einen Bruchteil dieser Zahl im Repertoire. Die Frage einer ernsthaften Konkurrenz zwischen Theater auf der Bühne und der „Hausoper“ aus der Konserve dürfte allerdings erst dann akut werden, wenn sich die Schallplattenfirmen jener eingangs erwähnten Nachteile ihrer Arbeiten bewußt werden und sie soweit wie möglich sinnvoll zu kompensieren trachten. Wenn es ihnen nämlich gelingt, jenen Anreiz des Theaters, die

lebendige Begegnung visueller Art auszugleichen. Damit würde man sich auch auf den so selbstverständlich erscheinenden, doch so gut wie nirgends betretenen Weg eines eigengesetzlichen Kunstwerkes, der wirklichen Operschallplatte, begeben. Und diese wäre dann mehr als nur Surrogat.

In der Tat wird die Schallplatte von morgen nicht umhin können, eine Eigenform der Opernwiedergabe, soweit es das jeweilige Werk erlaubt, zu berücksichtigen. Hierzu bedarf es freilich einer exakten Opern-Schallplatten-Dramaturgie. Mit ihrer Hilfe wird man die fehlende Optik akustisch umsetzen, zum Beispiel in Form von Dialogen. Bloße Einführungen zu dem szenischen Ablauf, von neutralen Sprechern zwischen die musikalischen Teile gefügt, wirken unkünstlerisch. Aber die Darstellung des Bühnengeschehens (soweit es nur optisch zu erfassen ist) in Form von Dialogen zwischen den handelnden Personen oder auch — wenn das Werk ursprünglich keine Dialoge, die man erweitern kann, besitzt — zwischen Personen einer eigens erfundenen Rahmenhandlung ist nicht nur möglich, sondern der gegebene Weg zur Operschallplatten-Form analog zum Opernhörspiel des Rundfunks. Die Dialoge müssen, von Ausnahmen abgesehen, Schauspiel-Sprecher vortragen, die stimmlich mit den vokalen Rollenvertretern synchron gehen. Der Dramaturg wird weiterhin überlegen, wo Kürzungen möglich sind. Sinnvoll sind sie immer dann, wenn es sich um ausschließlich szenische Begleitmusik handelt. Wenn es nicht nach Vergewaltigung aussieht, sollte man Rezitative in Dialoge ver-

wandeln. Das ist schon deshalb wichtig, weil der Hörer vor dem Lautsprecher Schwächen einer Spannkraft der Musik deutlicher empfindet als im Opernhaus. Vor dem Lautsprecher sind nur die Ohren beteiligt, wir nehmen konzentrierter auf. Deshalb fallen auch Unglaubwürdigkeiten der Handlung oder des Textes (abgesehen hier von Mozart-Rezitativen) eher unangenehm auf als im Theater, Unglaubwürdigkeiten, die es in der Oper oft gibt, die aber zumeist nur auf Grund eingebürgerter Traditionen oder überlieferter Aufführungs-Praktiken entstanden sind. Nehmen wir als Beispiel Glucks „Orpheus und Eurydike“. Hier herrscht immer noch eine unverzeihliche dramaturgische Unbekümmertheit, die man schon im Theater kaum zu ertragen vermag. Es grenzt an Unverantwortlichkeit, wenn Schallplattenfirmen eine die Bühne akustisch photographierende Aufnahme herausbringen, die jene dramaturgischen Schwächen also übernimmt. Die aufgewendeten Mittel und die Fixierung der Interpretation für lange Zeit fordern dramaturgische Überlegungen geradezu heraus, die man niemals dem Kapellmeister allein überlassen darf.

Es genügt beispielsweise beim „Orpheus“ von Gluck nicht, die Titelrolle wieder männlich zu besetzen. Man muß auch die Anlage des vielbearbeiteten Stückes revidieren. Konkret: Der Furientanz steht an einer zwar üblichen, aber für eine sinnvolle Dramaturgie unmöglichen Stelle, nämlich nach der Beruhigung der Furien durch Orpheus. Auch sollte die Arie „Die Auen sind seligem Frieden“ nicht von der Sängerin der Eurydike vorgetragen werden, da der Hörer so, wird er nicht mit der Aktion bekanntgemacht, verwirrt sein muß: nach dieser Eurydike-Stimme singt Orpheus im Elysium, der Chor dazu; aber erst später treffen Orpheus und Eurydike zusammen. Textretuschen reichen nicht aus; besonders dann nicht, wenn man z. B. „Amor“ statt „Eros“ singen läßt, was sich zwar eingebürgert hat, aber falsch ist, denn die anderen Namen werden auch griechisch genannt. Die Schlußszene mit „Triumph sei Amor“ entbehrt heute nicht mehr der Fragwürdigkeit und sollte weggelassen werden.

Während man sich die Chancen einer vom Dialog her eigengesetzlichen Form beim „Fidelio“ bisher entgehen ließ, hierbei sogar Sänger und Sprecher nicht immer synchron in den Stimmen besetzte, während eine weitere Firma „Figaros Hochzeit“ als eine vollständige Aufnahme ankündigt, aber nicht ein einziges Rezitativ bietet (ein dramaturgischer Unsinn *par excellence*), gab es immerhin ernsthafte Versuche bei der „Entführung aus dem Serail“ und der „Zauberflöte“, die Möglichkeiten einer Opernschallplatte auszuwerten. Man wählte Sprecher für die Dialoge und erzielte eine erfreuliche Lebendigkeit. Schade freilich, daß auch hier eine Ergänzung der Texte vermißt werden muß, obwohl es nicht schwer gewesen wäre, szenische Angaben oder wichtige Handlungsmomente der vorausgegangenen und der jeweils folgenden Partien einzuarbeiten, durch akustische Manipulationen räumliche Vorstellungen zu erwecken.

Zwei Punkte stehen unserer Forderung nach eigengesetzlicher Opernschallplatte auf den ersten Blick entgegen: 1. Werke, die durchkomponiert sind und keine Einschnitte erlauben; 2. die Verkaufs-Praxis, denn Opern werden zumeist in der Originalsprache aufgenommen, um nicht nur in einem Lande abgesetzt werden zu können. Zum ersten Punkt: notfalls gelingt es mit einer Rahmenhandlung, den neuen und eigenen Weg der Schallplatte zu realisieren, wahrscheinlich gibt es auch noch andere als die hier angedeuteten Lösungen. Zum zweiten Punkt: man versuche es zunächst einmal bei einer deutschen Oper. Gelingt das Experiment, das eigentlich keines ist, dann würde man auch in der jeweils gesungenen Sprache Texte einfügen können.

In kurzer Zeit dürften fast alle wichtigen, ja auch unwichtigen Titel der Opernliteratur auf Schallplatte vorliegen. Sobald das der Fall sein wird, steigt die Chance für die eigengesetzliche Schallplattenform der Opernaufnahme: denn niemand hört auf zu produzieren. Man wird neu

anfangen und, um Neues zu bieten, die Frage der Opernplatte in dramaturgischer Sicht aufgreifen, ausprobieren. So hoffen wir. Wenigstens wäre es ein Jammer, wenn wieder eine Chance ungenutzt bliebe.

SCHALLPLATTEN SIND GESELLIG

WALTER HAAS / ULRICH KLEVER

Mit Vergnügen geben wir nachstehendem Beitrag Raum, weil er in so lebendiger Weise die Beziehungen des Menschen zur Schallplatte aufzeigt. Er stammt aus dem soeben erschienenen Ullstein-Buch „Schallplatten-Brevier“, das in die Hand eines jeden Schallplattenfreundes gehört. Walter Haas und Ulrich Klever geben darin eine ganz famose Einführung in das Wesen der Schallplatte unserer Zeit. Sie spüren den Geheimnissen der schwarzen Scheibe nach, verfolgen ihre geschichtliche Entwicklung, schildern ihre Herstellung, geben Ratschläge für die Behandlung von Platten, über die Anlage einer Diskothek und beantworten nahezu jede Frage, die der Sammler stellt. So wird das höchst unterhaltsam geschriebene Bändchen unversehens zu einem verlässlichen Ratgeber und unentbehrlichen Handbüchlein. Klar, anschaulich und lebendig wird der oft verwickelte Stoff behandelt. Die Darstellung gehört zum besten, was bisher erschien.

Man erlebt es zum ersten Male bei Freunden und Bekannten, zu denen man eingeladen war: die Gastgeber hielten an jenem Abend nicht nur kalte Platten, sondern auch heiße Platten bereit. Mit Freude und Besitzerstolz führten sie uns ihr neuestes Musikangebot auf dem Plattenspieler vor.

Auch die Unmusikalischen und Gleichgültigen unter den Gästen — jene, die einst im Musikunterricht auf der „Brummerbank“ saßen, oder jene, die lieber ein Mode- oder ein Fußballgespräch geführt hätten —, sie alle hörten plötzlich zu. Sie lauschten, als Ella Fitzgerald mit machtvoller Stimme sang — aber sie lauschten ebenso, als Yehudi Menuhin den Geigenbogen zur Partita ansetzte. Sie folgten den glitzernden Tonleitern der Erika Köth und ließen sich von den Pianoakkorden Walter Giesekings einfangen. Und sie erkundigten sich später beiläufig, welches wohl der beste Plattenspieler sei und was man sonst noch brauche . . .

Was man sonst noch braucht? *Platten* vor allem („Fonogramme“, sagen die Puristen); Kleine und große, klassische und moderne, Sprache, Musik und Folklore. Wie es euch gefällt . . . ! Und bald hatten sie es selbst im Haus: einen Plattenspieler und zwei Platten.

Zwei Schallplatten aber genügen noch nicht. Wer zwei hat, möchte bald 3, 4, 7, oder 17 haben. Man ist zum Plattensammler geworden. Man hat sich unversehens mit Musik liiert, mit Trommelklang und Flötenton, mit Harmonien und Dodekaphonien. Man hat eine ganze Menagerie von musikalischen „Wundertieren“ um sich versammelt und freut sich darüber. Man will nicht mehr davon lassen. Man ist auf dem Wege, immer neue Reize eines diskophilen „Feierabends“ zu entdecken. Mit Freude und Besitzerstolz führt man seine Sammlung schließlich Freunden und Bekannten vor. Und siehe da — auch die begreifen nun: Plattenabende sind keine platten Abende! Caruso singt im eigenen Haus . . . Erich Ponto rezitiert . . . Die Callas ist für einen Abend an unsere kleine Runde gebunden. Wir haben sie mit dem Preis für die Platte engagiert, und sie kann nicht mehr absagen wie einst in Roms Großer Oper — sie muß singen, wenn die Nadel sich senkt . . . ! Auch Lionel Hampton muß herbei, David Oistrach, die Valente. Josefina Baker wird wieder jung, und die „Dreigroschenoper“ erlebt ex tempore ihre Wiederaufführung. Weder Frackzwang noch Weinzwang sind geboten. Die Sessel daheim werden zur ganz privaten Proszeniumsloge. Der Plattenspieler ist mit dem Radio gekoppelt, hat ihn für das individuelle Wunschkonzert abgelöst; wir schauen auf die matt schimmernde Skalabeleuchtung . . .

Sie ist jetzt unsere kleine Scala di Milano! Unsere Carnegie-Hall, das „Olympia“ in Paris, das „Palladium“ in London! Sie ist Salzburg und Newport, Bayreuth und Schiffbauerdamm! Wer ohnehin zum Sammeln inkliniert, der erlebt als Diskophiler nun das Geschenk einer zusätzlichen Bildung. Er treibt plötzlich „Hausmusik“, auch wenn er kein Instrument beherrschen sollte. Er erfährt, daß das Technische, das Mechanische keinesfalls die Kultur untergräbt, sondern sie auf eine neue, obschon vielleicht auch ungewollte Art lebendig macht. Die Schallplatte sei ein Double der lebendigen Kultur, sagte Maurice Maeterlinck. Die Schallplatte bereitet dem Sammler nicht nur Freude, sie schafft ihm auch *Freunde*. Schallplatten sind gesellig! Ehe man recht weiß, wie man dazu kam, Platten zu sammeln, sammelt man plötzlich auch Menschen — versammelt Menschen um seine Platten, schafft einen Kreis um den kreisenden Teller; Plattenabende sind keine platten Abende...

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Die musikalische Welt widmet das Jahr 1959 dem Gedenken Georg Friedrich Händels, der vor 200 Jahren, am 14. April 1759, starb. Schon jetzt zeichnet sich das Bild einer vertieften Händel-Pflege ab. Da wird der Schallplattenfreund nicht abseits stehen wollen. Händels Werk gehört in jedes Heim, denn seine Musik besitzt nicht nur die Monumentalität barocker Ausdruckskraft, sondern auch jene wahre Humanität, die wir bei ständigem Hineinhorden in seine Musik als beglückendes Erlebnis entdecken.

DER „MESSIAS“ / Oratorium für Soli, Chor und Orchester

1. Eine Aufnahme der Decca-Produktion: LXT 2921/24, viermal 30 cm, 33 U, DM 96.—
2. Eine Aufnahme der Philips-Produktion: L 09412/13 L, zweimal 30 cm, 33 U, DM 56.—
3. Eine Auswahlaufnahme der Decca-Produktion: BLK 16 100, 30 cm, 33 U, DM 19.—

Das Gedenkjahr an den 200. Todestag Georg Friedrich Händels hat begonnen. Wenn alles gut geht, wird man seinen Namen häufiger in den Vortragsfolgen der öffentlichen Konzerte und des Rundfunks lesen, werden offizielle Feierstunden veranstaltet werden, und bei einigem Glück wird sogar manches zu hören sein, was über das wenige hinausgeht, wodurch Händel sonst bestenfalls im Bewußtsein des Fachmusikers wie des Laien fortlebt. Denn das ist das Eigenartige bei ihm: obwohl jeder, der überhaupt nur einen Begriff von den „großen deutschen Meistern der Musik“ hat, den Namen Händels kennt und auch weiß, daß er zu den ganz Großen gerechnet werden muß, und obwohl es keine Melodie eines jener Großen gibt, die es an liebevoller Volkstümlichkeit mit einer Händelschen, nämlich dem als Largo bekannt gewordenen „Ombra mai fu“ aus „Xerxes“, aufnehmen könnte — obwohl sich das alles nicht wegleugnen läßt, wird in der landläufigen Musizier- und Aufführungspraxis das über hundert Bände im Großformat füllende Gesamtwerk mit einer Ignoranz bedacht, die sich nur noch derjenigen vergleichen läßt, mit der übersehen wird, daß

Haydn außer den gängigen fünf, sechs Sinfonien noch ein paar mehr geschrieben hat. Zu einer regelmäßigen Händelpflege ist es in Deutschland, von lokalen Schwerpunkten abgesehen, kaum je gekommen, und man muß im allgemeinen dankbar sein, seinen Werken überhaupt zu begegnen.

Eine Ausnahme macht wohl nur der „Messias“. Er nimmt allerdings in Händels Schaffen auch eine Sonderstellung ein. Äußerlich den Oratorien zugerechnet, stellt er in Wirklichkeit mehr eine geistliche „Monumentalkantate“, ein „großmächtiges geistliches Konzert“ dar, welches lediglich „das Rüstzeug der Oratorien voll übernimmt“ (Haas). Daher dürfte das Werk auch am ehesten geeignet sein, die sich immer noch hartnäckig haltende Meinung zu zerstören, Händels Oratorien seien so etwas wie verhinderte Opern, und er sei nur zur Oratorienkomposition gekommen, weil ihm mit der Oper infolge widriger äußerer Umstände kein Erfolg mehr beschieden war. Wenn das zuträfe, dann würde nicht gerade der „Messias“, dem es stofflich-thematisch an zusammenhängender Handlung und an Dramatik im enge-



Georg
Friedrich
Händel

ren bühnenmäßigen Sinne völlig mangelt, nicht diese bedeutende und für seinen Schöpfer charakteristische Stellung einnehmen, auch diesem selber nicht so sehr am Herzen gelegen haben. Der Weg zum Oratorium ist für Händel andersherum verlaufen. Die Oper war, schon als ihr noch Händels Bemühen galt, ausgeleert. Was er noch für sie tat, war Spätblüte, Abschluß und freilich einsame Krönung, im Grunde jedoch schon keine Kunst für das Theater mehr. Die Wendung zum Oratorium ist nichts anderes als ein folgerichtiger Schritt gewesen, kein Verzicht, die „Befreiung von der Bühne hat das Händelsche Werk erst in seiner ungeheuren Größe wirksam werden lassen“ (Berrsche).

Daß Händel auch im Oratorium Mittel anwendet, die ihm aus seinem dramatischen Schaffen zugewachsen sind, besagt nichts dagegen. Sie bilden in der wortgezeugten Musik ebenso die Sprache seiner Zeit wie seine eigene, und entsprechen seiner Weltoffenheit und -zugewandtheit. Außerdem werden sie in erster Linie nach rein musikalischen Gesichtspunkten gebraucht, nach denen der Steigerung, des Kontrastes, des formalen Zusammenhanges, der logischen Tonartenfolge und ähnlichem. Die Aufführungspraxis, die bei dem gewaltigen Umfang des Werkes kaum ohne Striche auskommt, muß das berücksichtigen. Ist man im allgemeinen jetzt wohl auch so weit, das Partiturbild, so wie Händel es geschaffen hat, hinsichtlich

der Instrumentation zu respektieren, so wird bei Strichen mitunter doch noch recht willkürlich verfahren.

In diesem Zusammenhang ist eine Aufnahme des „Messias“ interessant, die Philips auf zwei Langspielplatten herausgebracht hat. Sie fügt den zweiten Abschnitt des zweiten Teiles dem ersten Teil an und vereinigt den ersten Abschnitt des zweiten Teils mit dem dritten Teil. Dadurch verbleiben nur noch zwei Teile, ein weihnachtlicher und ein österlicher, die inhaltlich geschlossen sind. Diese Anordnung ist nicht von der Hand zu weisen, selbst wenn Leonard Bernstein, Dirigent der Aufnahme, argumentiert, daß seine Eingriffe auf einen „dramatischeren Messias“ hinzielen. Sie ist es um so weniger, als sie auch den Tonartenbezug nur wenig antastet und neu entstandene Nahtstellen logisch verbindet. Die dynamische Behandlung des Orchesterparts (New Yorker Philharmoniker) zeigt ebenfalls stilistisches Verantwortungsgefühl. Etwas bedenklicher sind Streichungen des Mittelteils und der Wiederholung in den wenigen Dacapo-Arien und die an einigen Stellen beibehaltenen instrumentalen Ergänzungen Mozarts, die eben doch einer anderen Dimension angehören. Einzelne Chorsätze (Westminster-Chor) geraten durch überspitzte Tempi in eine Virtuosität, die zwar eindrucksvoll, aber stilistisch nicht zu vertreten ist. Von eigenem Reiz ist der Einsatz eines Kontratenors (Russel Oberlin) für die Altpartien. Die übrigen Solisten (Adele Addison, David Lloyd und William Warfield) entsprechen dem an sich hohen Niveau der Aufnahme, die nur stilistisch etwas unausgewogen ist.

Eine ungekürzte Wiedergabe des „Messias“ hat Decca auf vier Langspielplatten herausgebracht. Sie folgt der Originalpartitur, enthält sich also aller Striche, Umstellungen, Instrumentalretuschen und ist offenbar auf dem Boden einer alten, sorgfältig gepflegten und lebendig erhaltenen Oratorientradition entstanden, der sich wissenschaftliche Genauigkeit sinnvoll verbunden hat. Das bezeugen die Zeitmaße, die Dynamik, die Wahl der Solisten (Jennifer Vyvyan, Norma Procter, George Maran und Owen Brannigan, von denen nur der Sopranistin das freie Strömen der Stimme fehlt), die Auszierung des Cembaloparts und manches andere Detail, nicht zuletzt aber auch die Ausführung der Chorsätze (Londoner Philharmonischer Chor), die bei aller Exaktheit, der Koloraturen etwa, steten Fluß bewahren. Sir Adrian Boult ist der Dirigent dieser Aufnahme, die ebenso Monumentalität wie Wärme hat und für die als Instrumentalkörper das Londoner Philharmonische Orchester eingesetzt wurde.

Willi Wöhler

Nicht jeder Liebhaber wird es sich leisten können, das Gesamtwerk des „Messias“ zu erwerben. Eine Auswahl aus der Gesamtaufnahme bei Decca vermag aber auch dem Laien ein nahezu umfassendes Bild des Werkes zu vermitteln. England ist das klassische Land der Händeltradition und -pflege. Aus diesem Geiste und dieser Verpflichtung heraus musiziert das Orchester mit sattem, breitem Klang, fast aristokratischer Noblesse, vermittelt der Chor in dynamisch fein abgestuften Proportionen, ohne in sentimentales Pathos abzugleiten, Kabinettstücke an Vokalkunst. Unter Sir Adrian Boult's Stabführung (man beachte besonders die präzisierten Einsätze!) verblaßt jede auf Effekthascherei gezielte Werkdeutung.

J.R.

VIelfalt der Werke Händels / Eine Auslese für den Schallplattenfreund

Orchestermusik

ZWÖLF CONCERTI GROSSI op. 6. Otto Bächner, Franz Berger, Hans Melzer und die Bamberger Symphoniker; am Cembalo: Karl Ridter; Leitung: Fritz Lehmann. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. APM 14090/94, viermal 30 cm, 33 U, DM 96.—

Eine Rohleinenkassette birgt einen kostbaren Schatz: Händels Concerti grossi op. 6. Ein vorbildlich gestaltetes Einführungsheft macht vertraut mit Quellen, Stil und Interpretation des Werkes. Frederick Hudson referiert zur Entstehungsgeschichte dieser im Jahre 1739 geschriebenen Meisterwerke. Rudolf Steglich gibt fachlich fundierte Analysen der Konzerte, die gerade den Musikliebhaber besonders ansprechen. Uwe Martin beleuchtet Fritz Lehmann als einen Experten einer echten Händel-Pflege. Für die Aufnahme stand ein Orchester wie die Bamberger

Symphoniker zur Verfügung. Gerade eine solche Musiziergemeinschaft bringt eine außergewöhnliche Aufgeschlossenheit für den Klang mit, so daß in tonlicher Qualität, in der Erregtheit eines modulationsreichen Klangbildes eine hohe Kraft nachschöpferischer Gestaltung nicht nur spürbar, sondern auch erlebnismäßig verankert wird. Man empfindet diese unerhört geistig verdichteten Zeugnisse eines barocken Konzertierens nicht nur in ihrer barocken Monumentalität, sondern mehr noch als klingende Dokumente einer kühnen instrumentalen Konzeption, deren wohlthuende formale Klarheit, denkerische Ordnung in der thematischen Substanz sich mit einer individuellen, seelisch tief gegründeten Aussage verbindet. Die Plastik im Wechselspiel von Tutti und Concertino gewinnt gerade auf den Platten eine zwingende Realität, denn feinste dynamische Stufungen werden hörbar. Versponnene Intimität steht einem



Al-fresco-Stil gegenüber, wobei der Hörer vielleicht am stärksten Einblicke in Händels Gesamtpersönlichkeit erhält. So sind die Meisterwerke zu einer Meisterleistung geworden, die im Händeljahr ganz besondere Bedeutung gewinnt. G. H.

WASSERMUSIK. Orchesterkonzert Nr. 25; vollständige Aufnahme. Berliner Philharmoniker; Dirigent: Fritz Lehmann. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, APM 14006, 30 cm, 33 U, DM 24.—

WASSERMUSIK, FEUERWERKSMUSIK; Arrangement: H. Harry. Concertgebouw-Orchester; Dirigent: Eduard van Beinum. Decca BLK 16028, 30 cm, 33 U, DM 24.—

WASSERMUSIK, FEUERWERKSMUSIK; Auswahl. Das Philharmonische Orchester Den Haag; Dirigent: Willem van Otterloo, Fontana CE 495 001, 17 cm, 45 U, DM 8.—

Die schon 1951 entstandene Aufnahme der Archiv-Produktion des im Juli 1717 vor dem englischen König während einer Schifffahrt auf der Themse uraufgeführten Orchesterkonzertes „Wassermusik“ darf zusammen mit den anderen Händelproduktionen Fritz Lehmanns bereits als historisch angesehen werden, da mit ihr die unvergleichliche Musizierweise festgehalten wird, die sich der allzufrüh verstorbene Dirigent für die Werke Händels in langjähriger Beschäftigung mit der Musik des großen Barockmeisters erarbeitet hatte. Lehmann läßt mit den wundervoll und intensiv spielenden Berliner Philharmonikern den ganzen orchestralen Glanz und die strahlende Schönheit dieser „Unterhaltungsmusik“ im wahren Sinne des Wortes entstehen, wobei die Gefahr, Händels Musik zur starren Formel werden zu lassen, bei ihm vollkommen ausgeschaltet ist. Lehmann atmet mit dieser Musik, er ist mit ihrer spezifischen Aufführungspraxis bis in die letzten Kleinigkeiten vertraut. Den Grundsätzen der Archiv-Produktion entsprechend, wird das

Werk vollständig (20 Sätze) gespielt, die Aufnahmetechnik der Platte ist unter Berücksichtigung ihrer Entstehungszeit ausgewogen und gut. — Ein Gegenbeispiel im negativen Sinne sind die Aufnahmen der „Wassermusik“ und „Feuerwerksmusik“ bei Decca, die als „Suiten“ gekennzeichnet sind und nur Teile der beiden Werke in einer stilllosen Bearbeitung von Sir Hamilton Harty bringen. Der „Arrangeur“ fühlte sich offensichtlich dazu bemüht, Händels Orchestrierung ein wenig im Sinne des 19. Jahrhunderts „aufbügeln“ zu müssen, und es ist daher zu bedauern, daß für die Wiedergabe dieser Arrangements das berühmte Concertgebouw-Orchester mit seinem nicht minder berühmten Leiter Eduard van Beinum bemüht wurde, die diesem „verbalhornten“ Händel anscheinend nichts abzugewinnen vermochten; natürlich wurde für die (technisch sehr flache) Aufnahme das Continuo-Cembalo zum Bestand der historischen Instrumente zurückverwiesen! — Wenn man auch über die gekürzte Wiedergabe solcher Werke verschiedener Meinung sein kann, so bieten die beiden Aufnahmen der „Wassermusik“ und der „Feuerwerksmusik“ bei Fontana in ihrer Zusammenstellung dennoch einigermaßen brauchbare Lösungen für die Schallplattenfreunde dar, die sich beide Orchesterkonzerte Händels nicht vollständig anschaffen können, zumal Aufführungsstil und Aufnahmetechnik als durchaus befriedigend bezeichnet werden können. W. R.

Konzerte

VIER KONZERTE für Orgel, Orchester und Continuo, op. 4. Orgel: Eduard Müller, Orchester: Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis; Dirigent: August Wenzinger. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, APM 14085, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Händels op. 4 umfaßt eigentlich sechs Orgelkonzerte. Wahrscheinlich waren reine Raumgründe ausschlaggebend für die Auswahl. Um die Bedeutung Händels, der ja auch ein angesehener Orgelspieler war, als Komponist für dieses Instrument zu erkennen, dürften sie ausreichen. Zum rechten Erfassen dieser Konzerte ist es nicht ganz unwichtig, ihren ursprünglichen Zweck zu erfahren. Sie wurden in den Pausen zwischen den Teilen seiner großen Oratorien, gleichsam als „Zwischenaktsmusiken“ oder auch als „Ouverturen“ gespielt. Sie sollen bei dem Londoner Publikum besonders beliebt gewesen sein, ja, sie wurden teilweise sogar als das Hauptereignis betrachtet, wenn Händel den Orgelpart selbst spielte. Neben ihrem heute noch sehr lebendigen und kräftigen musikalischen Eigenwert stellen sie sehr beredte Zeugnisse einer repräsentativen gesellschaftlichen Musikpflege im London der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Das ist das Verdienst dieser Platte. Erfreulich ist es auch, daß die Konzerte von dem Organisten Eduard Müller mit dem Orchester der Schola Can-

torum Basiliensis unter August Wenziger ohne ängstliche Voreingenommenheit einer stilgerechten Aufführungspraxis mit musikantischer Elastizität und Virtuosität musiziert werden. J. H.

KONZERTE für Orgel und Orchester op. 4, Nr. 2 (B-Dur) und op. 4, Nr. 4 (F-Dur). — Geraint Jones und das Philharmonia Orchestra; Dirigent: Wilhelm Schüchter. Electrola WDLF 1037; 25 cm, 33 U, DM 12.—

Auch „His Master's Voice“ beeilte sich, zum Händeljahr 1959 eine Reihe neuer Aufnahmen aus dem Riesenwerk des Wahl-Engländers „John Frederic Handel“ auf den Markt zu bringen. Unter seinen Instrumentalkompositionen galten und gelten neben den allezeit populären Concerti grossi Händels Oboen- und Orgelkonzerte als besonders beliebt und attraktiv. Aus der ersten Sechserreihe, dem 1738 als „opus 4“ erschienenen Zyklus an Orgelkonzerten, wählte man zunächst das zweite (B-Dur) und das vierte (F-Dur) für eine mittelgroße Langspielplatte aus. Sie koppelte also wohlbewußt eines der bekanntesten (F-Dur) mit einem weniger gespielten Werk. Damit bringt sie den „Experimentiercharakter“ und die Formvarianten der Händelschen Orgelkonzerte in Erinnerung, was über das Fachinteresse des Musikhistorikers hinaus auch für den Liebhaber von Orgelkonzerten ebenso aufschlußreich wie abwechslungsreich sein kann. Der gezügelte improvisierende, geformt rhapsodische Grundzug und Aufbau dieser ersten aller (gedruckten) Orgel-Orchester-Konzerte wird in vorliegender Gegenüberstellung trefflich offenbar: die Satzfolge des B-Dur-Konzertes läßt eher den Lullyschen, die des F-Dur-Konzertes eher den Vivaldischen Konzerttyp durchscheinen, beide aber sind in ihrer lapidaren Flächigkeit deutlich als Brücken zu Beethovens monumentalem sinfonischem Stil zu erkennen. Der a-liturgische Charakter der seinerzeit als Intermezzi zu Händels Opern-Oratorien-Aufführungen gebotenen Orgelkonzerte ist bis in die weitläufig verspielte Behandlung des Solopartes hinein spürbar. Wenn schon Händel mit all seiner Musik mehr „bessern“ als „unterhalten“ wollte, neigt er hier doch mehr zum „Ergetzen“. Einen Abglanz von Sakralcharakter tragen allenfalls die pastoralen Liedsätze oder die geraffte Finalfuge des F-Dur-Konzertes noch. Die Tiefenraum-Aspekte dieser blockhaft terrassierten Orgel-Orchestermusik klingt bei der Aufnahme leicht angehoben an die modernen Effektstufungen, das Al-Fresco Händels wird also noch unterstrichen, insbesondere für den Orchesterpart, während der Organist, im Sinne der universalen „Klaviermusik“ jener Zeit in der Registrierung diskreter bleibt. Zwar kannte Händel Jalousieschweller und forderte sie auch, aber er spielte seine Konzerte an einmanualigen, überdies pedallosen englischen Werken. Mit der Orchestermassierung muß es

also hier seine Maßen haben, und wo schon chorisch besetzt, da für die Oboen im gleichen Grad wie für die Streicher. Ein Vergleich unserer Aufnahme mit der von der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft besorgten ergibt nicht ganz unwesentliche Unterschiede hinsichtlich Treuehaltung in der Aufführungspraxis.

H. L.

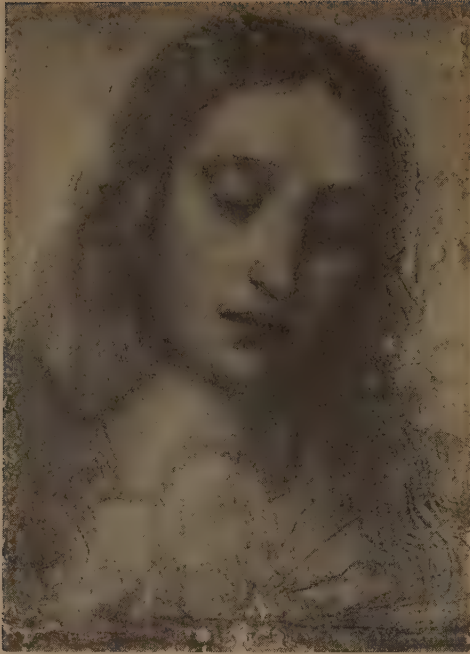
KONZERTE für Orgel und Orchester, No. 8 in A-Dur, No. 16 in d-Moll. Geraint Jones und das Philharmonia Orchestra; Dirigent: Wilhelm Schüchter. His Master's Voice. WDLF 1037, 25 cm, 33 U, DM 12.—

Händels zahlreiche Orgelkonzerte haben keineswegs liturgischen Charakter. Die meisten schrieb er als „Einlagen“ für Aufführungen. Charakteristisch ist der Dialogcharakter vieler Sätze: die Abwechslung zwischen einem eher sparsam instrumentierten Orchestersatz und dem auf improvisatorische Ausschmückung angelegten Orgelpart. In der Form weichen Händels Orgelkonzerte von dem typischen Barockschema Schnell-Langsam-Schnell ab. Die Dreisätzigkeit ist oft verschleiert und am ehesten mit der Form der französischen Ouvertüre Lullys zu vergleichen. Das A-Dur-Konzert ist die freie Transkription eines Concerto grosso. Das in d-Moll ist ein Originalwerk. Es beginnt sehr effektiv mit geteilten Celli, die von feierlichen Rhythmen der Orgel abgelöst werden. Für einen der beiden folgenden Allegro-Sätze benützt Händel ein Telemannsches Thema, das wir auch in Händels 6. Oboenkonzert sowie in der Ouvertüre von „Il Pastor fido“ wiederfinden. Dazwischen hat die Orgel Gelegenheit zu einer Adagio-Improvisation. Dem Interpreten wird eine schöne, freilich auch verantwortungsvolle Aufgabe gestellt, der sich Geraint Jones mit großer Zurückhaltung, aber mit sicherem Stilgefühl unterzieht. Orgel- und Orchesterklang sind hell, klar und deutlich. Schwebungen sind kaum festzustellen. Technisch einwandfrei, klanglich eher asketisch als schwelgerisch.

H. A. F.

KONZERTE für Oboe und Streichorchester B-Dur und g-Moll; Concerto grosso op. 3, Nr. 3, G-Dur. Hermann Töttdier, Helga Schön, Heinz Friedrich Hartig, Bad-Orchester Berlin; Dirigent: Carl Gorvin. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft AP 13 044, 25 cm, 33 U, DM 17.—

Die Händel-Aufnahmen der Archiv-Produktion gewinnen im kommenden Festjahr für Praxis und Forschung erhöhtes Interesse. Es handelt sich bei dieser Platte um die musikalisch und technisch schlechthin vorbildlichen Wiedergaben von drei Orchesterkonzerten des Meisters, die Zeugnisse für seine Vorliebe für die Oboe sind. Bei allen drei Werken ist die Bezeichnung „Oboenkonzerte“ nicht zu rechtfertigen; die sechs Concerti grossi op. 3, von denen die Platte das schöne G-Dur-Werk mit einer von Vivaldis Geist berührten Fuge vermittelt, verdanken diesen Namen der Tatsache,



Christuskopf von Leonardo da Vinci
Plattentasche zum „Messias“ der Philips-Produktion

daß das Holzblasinstrument bei allen 21 Sätzen verwendet wird. Die Konzerte für Oboe und Streichorchester sind eher Solokonzerte als Concerti grossi. Ihre Erfindung ist reich; ihre thematisch-formale Arbeit läßt eine frühere Entstehungszeit vermuten. Angesichts der vorzüglichen Platteneinführung Frederick Hudsons kann man sich auf die Besprechung der Aufführung durch das Berliner Bach-Orchester unter der stillkündigen Leitung Carl Gorvins beschränken. Die musikalische und technisch saubere Durchführung des Oboenparts durch Hermann Töttcher fällt besonders auf: sie ist ein Musterbeispiel dafür, wie auf einem modernen Instrument mit der Technik des heutigen Virtuosen etwas historisch Getreues geschaffen werden kann, wenn sich dahinter das Wissen um den typischen Klangcharakter barocken Musizierens verbirgt. Auch Helga Schons edles Violinspiel erweist sich bei dem Concerto grosso in G-Dur als werkgerechter Bestandteil eines Musizierens von gültiger Form.

E. K.

SECHS ORCHESTERKONZERTE op. 3; Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper; Dirigent: Felix Prohaska. Amadeo AVRS 6044, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Die Aufnahme gewinnt besonderes Interesse durch die Tatsache, daß bisher zwar zwei vollständige Zyklen von Händels Opus 6 auf Langspielplatten

existieren, dagegen nur ein einziges Konzert aus der Werkreihe Opus 3, die gerade in der Mannigfaltigkeit ihrer jeweils verschiedenen klanglichen und formalen Gestalt besonders zu fesseln vermag. Ihre Interpretation durch Felix Prohaska zeichnet sich durch bemerkenswerte stilistische Einfühlung und Sauberkeit aus. Die Tempi der schnellen Sätze werden nicht überhastet, so daß ihr fein verästeltes Stimmgeflecht zu schöner Wirkung kommt. Ein kammermusikalischer Geist herrscht hier vor, der den mehr intimen, konzertanten Charakter dieser Stücke sehr glücklich herausstellt. Die obligaten Solopartien (je 2 Flöten, Oboen, Fagotte und Violinen) sind ausgezeichnet besetzt und musizieren in vorbildlichem Ensemblegeist (stiltreue „Auszierungen“ einzelner Stellen!). Besonders die herrlichen langsamen Sätze der beiden ersten Konzerte verdienen hier hervorgehoben zu werden. Technisch könnte die Platte etwas „heller“ sein; die Mittelstimmen leiden bisweilen unter einer gewissen akustischen Unklarheit; die Soloinstrumente und das volle Tutti kommen jedoch klar und schön heraus.

J. v. H.

DOPPELCHÖRIGES ORCHESTERKONZERT, Nr. 28
F-Dur. Berliner Kammerorchester; Dirigent: Hans von Benda. Telefunken TW 30153, 25 cm, 33 U, DM 12.—

Ein seltenes Stück festlicher Musik hat Telefunken auf einer 25-cm-Langspielplatte herausgebracht. Die Aufnahme, die akustisch vorzüglich gelungen ist, wurde dem qualifizierten Berliner Kammerorchester unter Hans von Benda anvertraut. Das Werk gehört zur Gruppe jener Gelegenheitskompositionen, die Händel für die Konzerte der Londoner Vergnügungsgärten geschrieben hat. Es ist Unterhaltungsmusik höchster Qualität, ähnlich den Brandenburgischen Konzerten Bachs und den Serenaden Haydns oder Mozarts. Die große Bläserbesetzung — neben dem Streichorchester acht Oboen, vier Fagotte und sechs Hörner — gibt dem Werk seinen repräsentativen Charakter und eine Klangfülle, die dem besonderen Zweck seiner Aufführung im Freien entspricht. Das Konzert ist in der vorliegenden Aufnahme durch drei Sätze erweitert, die im Manuskript aufgefunden wurden und die bisher noch nicht veröffentlicht sind: eine besonders kostbare Gabe für den Händelfreund. (Ein Flüchtigkeitsfehler im Text auf der Plattenhülle: 6 + 3 Sätze ergeben nicht 8!).

K. A. W.

Kammermusik

TRIOSONATEN op. 5, Nr. 5–7. Mitglieder des Collegium musicum Kopenhagen: Lavard Frilsholm, Hans Kassow, Jørgen Frilsholm, Søren Sørensen. Metronome Records. MCEP 3010 und 3023/24, 17 cm, 45 U, je DM 8.—

Bei diesen Aufnahmen liegt das interessanteste Faktum im Äußerlichen: Die Metronome Records, bisher durch ihre Jazz-Aufnahmen berühmt, bringen in einem Augenblick alte Kammermusik, in

dem sich die Jazzmusiker mehr und mehr auf die Kunst oder Musizierpraxis des Barock berufen. Die Auswahl der drei Triosonaten ist nicht ungeschickt: die 1738 geschriebenen Werke enthalten außer den vier üblichen Sätzen der Kirchensonate eine Reihe französischer Tänze. Andererseits tritt der Anteil an Gesangsthemen aus Opern gegenüber den Trios des op. 2 zurück. Die Wiedergaben sind klar bis ins Detail, sehr sauber, manchmal fast kühl im Ton. Das Continuo ist durchweg in einer wenig eckigen Weise akkordisch gesetzt. Das wirkt sich vor allem bei den Tänzen aus, die mit einer etwas steifen Grazie musiziert werden. Verzierungen bringen die vier Musiker nur mit größter Sparsamkeit an. Selbst in langsamen Sätzen begegnet man ihnen beinahe nur in Schlußformeln. Da es leider auch bei Wiederholungen keinerlei Varianten gibt, möchte man annehmen, daß diese Enthaltensamkeit dem Prinzip entspringt, die Einfachheit der unkolorierten Linie wirken zu lassen. Sicher wird es den technisch recht gelungenen Aufnahmen an Freunden nicht fehlen.

K-g.

SONATEN FÜR VIOLINE UND CEMBALO: Nr. 1 A-Dur und Nr. 6 E-Dur, Alfredo Campoli und George Malcolm. Decca VD 544, 17 cm, 45 U, DM 8.—

Aus der Reihe der in der Hallischen Händel-Ausgabe (Serie IV, Bd. 4) bereits neugedruckten sechs Sonaten für Violine und bezifferten Baß haben der Geiger Alfredo Campoli und der Cembalist George Malcolm zwei Werke ausgewählt. Beide Stücke, der Gattung der Kirchensonate zugehörig und also viersätzig, sind ebenso schön wie für Händel charakteristisch: edelste Zeugnisse jener Epoche, in der man ruhig Musik für „Kenner und Liebhaber“ schreiben durfte. Die technische Qualität der nach dem Rheinschen Verfahren geschnittenen „Füllschrift“-Platte ist nur zu loben, nicht minder die musikalische Darstellung durch Campoli und Malcolm, der den Basso continuo mit bedachtsamer Zurückhaltung betreut. Die gleiche Vorsicht gegenüber den Fragen der Aufführungspraxis übt auch Campoli, der eventuelle Möglichkeiten des Improvisierens fast völlig außer acht läßt. Die einmal angeschlagenen Haupttempi werden, bis auf die üblichen Schlußverbreiterungen, nicht verändert, mit Ausnahme von zwei ziemlich unmotiviert gebrachten Verlangsamungen in den beiden Allegri der A-Dur-Sonate. Campolis Tongebung ist im übrigen makellos, und sein Vortrag zeigt höchstes Niveau und feines Stilgefühl.

W. B.

SONATE C-MOLL für Oboe und Basso continuo. Horst Schneider, Bertold Hummel, Hugo Ruf. Christophorus-Schallplatte. CV 72118, 17 cm, 45 U, DM 8.—

Die vom Freiburger Herder-Verlag herausgegebenen Christophorus-Schallplatten widmen sich vor-

nehmlich festlicher und geistlicher Musik, der Gregorianik, bringen aber auch Volks- und Fahrtenlieder und Dokumentar- und Lehrschallplatten. Sie werden im Christophorus-Tonstudio aufgenommen; die Fabrikation durch Telefunken-Hamburg sichert eine technisch klangreine, tadellose Wiedergabe, die jedenfalls in der vorliegenden Sonate vorzüglich ist. Horst Schneider, Oboe, Bertold Hummel, Violoncello, und Hugo Ruf, Cembalo, musizieren stilrein, sauber und ohne ausgeprägte eigenwillige Ambitionen. Diese Sonate, ihre Ausdruckstiefe in den langsamen Sätzen, die Wahl des Melodieinstrumentes und ihre Form der Sonata da chiesa weisen auf die Sammlung Opus 1, jene auch in der Hausmusik gelegentlich gepflegte Sonatensammlung für Blockflöte, Oboe oder Violine und Basso continuo hin, wobei die Melodieinstrumente weitgehend ausgewechselt werden können. Die c-Moll-Sonate ist die Achte der Sammlung und ist auch original mit Oboe besetzt. Kein Hinweis auf der Platten-tasche, nicht einmal auf dem Plattenetikett gibt den Standort dieser Sonate an; man setzt sogar das Wissen des Langsam-Schnell-Wechsels voraus, da auch Satzbezeichnungen, die in der Gesamtausgabe nach dem unbezeichneten ersten Satz mit Allegro, Adagio und Allegro angegeben werden, fehlen. Rechnet man mit wahllos konsumierenden Interessenten, die nur „einen Händel“ wollen, denen es aber gleichgültig ist, welcher Händel es ist?

B. M.

SUITE Nr. 5, E-Dur, CHACONNE G-Dur; Cembalo: Karl Ridter; Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. AP 13 023, 25 cm, 33 U, DM 17.—

In dem umfangreichen Werk Händels nimmt die Klaviermusik einen recht bescheidenen Raum ein. Nur 25 Cembalosuiten des Meisters sind bekannt, die ihre Entstehung vielfach der Unterweisung von Schülern verdanken. Die Suiten der 1720 in London herausgegebenen Sammlung waren z. B. Lektionen frei nachgestaltet, die Händel der Prinzessin Anna, einer Tochter des Prinzen von Wales, erteilte. Bei allen Freunden der Hausmusik erfreut sich die 5. Suite in E-dur aus jener Sammlung besonderer Beliebtheit, vornehmlich wegen des letzten Satzes, der Air mit Variationen, mit dem Titel „Der harmonische Grobschmied“. Wenn diese Überschrift auch erst lange nach der Entstehung des Werkes und ohne Zutun des Meisters anekdotenhaft eingefügt wurde, so ist sie heute doch mit der Melodie dieses Satzes zu einem festen Begriff zusammengewachsen. Der architektonische Bau der Sätze verrät die quellende Erfindungsgabe des Meisters, der sich keineswegs an das traditionelle Formenschema der Suite gebunden fühlt und damit einen Weg beschreitet, der unmittelbar zu den Vorformen der Sonate führt. Auch in seiner Chaconne G-Dur

begnügt er sich nicht mit dem einfachen Baßgrundiß, wie er von den Theoretikern seiner Zeit gefordert wird. Er variiert ihn und gestaltet die Veränderungen des Themas so meisterhaft, daß Georgii einige dieser großartig geformten als „Charaktervariationen“ bezeichnet. Karl Richter gestaltet beide Werke mit farbiger Registrierung auf dem Neupert-Cembalo technisch einwandfrei und musikalisch sehr überzeugend. M. L.

Arien

NEUN DEUTSCHE ARIEN. Margot Guillaume, Ulrich Grehling, Hermann Winschermann, Gustav Scheck, Fritz Neumeyer, August Wenzinger. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. APM 14 031, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Wie bezaubernd hebt sich die bescheidene Idylle dieses Händelschen Werkchens von der großen Gebärde der Oratorien und Opern ab und mit wieviel echter Empfindung werden die verschnörkelte-gekünstelten Verse des Textdichters Brockes durch die Musik geadelt. Dieser Zauber wird auf der Platte beglückende Wirklichkeit, einmal durch die überzeugend getroffenen Tempi, vor allem aber durch die glückliche Aufteilung der von Händel ohne Instrumentangabe notierten obligaten Stimmen. Mit gestochener Klarheit werden Violine, Flöte und Oboe von den Herren Grehling, Scheck und Winschermann musiziert. Besonders der zärtliche Ton einer Flöte aus dem 18. Jahrhundert, von Scheck meisterlich geblasen, deckt sich vollkommen mit dem Geist dieser Musik. Im Continuo überrascht Wenzinger durch die kantable Manier, mit der er seinem Part Bedeutung gibt. Vollends verlebendigt wird der Geist barocken Musizierens durch die eleganten kleinen Verzierungschnörkel der Instrumentalisten. Die eingelegten Kadenzen der Singstimme dagegen wirken — so ungern man die stilistische Zuverlässigkeit so versierter Barock-Musikanten anzweifeln möchte — leicht befremdlich: ist es angängig, der Thematik der jeweiligen Arie ganz neue Gedanken hinzuzufügen? Dabei ist Margot Guillaumes silbriger, biegsamer Sopran ihnen wie überhaupt dieser Aufgabe vorzüglich gewachsen; nur scheint er hier allzu instrumental behandelt. Zugunsten einer einheitlichen kühl-klaaren Tongebung verzichtet die Sängerin fast völlig auf Nuancen, und ihr Vortrag bleibt dadurch etwas nüchtern, während ihm doch eine gewisse Innigkeit, fern von allen Romantizismen, nicht fehlen dürfte. Klanglich und in der Klarheit des Duettierens ist die Platte ohne Tadel. G. B.

ZWEI DEUTSCHE ARIEN für Sopran, Violine und Generalbaß: „Singe, Seele“ und „Süße Stille“, Herta Flebbe, Rosemarie Lahrs, Eduard Büchsel, Barbara Brauchmann. Cantate T 72 010 F, 17 cm, 45 U, DM 7.50

Mehr und mehr wird die Schallplatte zu einer Gegenkraft des zügellosen Musikkonsums. So

manche exklusive Reihe, manche im guten Sinne tendenziöse Unternehmung lenkt das Interesse in latent vorgebildete Richtungen. Die Christophorus- und Cantate-Platten sind von dieser Art. Sie bringen ausschließlich Kirchenmusik. Die evangelische Cantate-Produktion untersteht künstlerisch dem Direktor der Landeskirchenmusikschule Herford, Professor Wilhelm Ehmman. Sein Name dürfte vor allem im historischen Bereich Erlesenheit, nicht zuletzt hinsichtlich der Besetzung, garantieren. Die uns vorliegende Platte ist ohne Fehl. Dem besonders schlackenreinen und stilsicher geführten Organ von Herta Flebbe sekundiert, schmiegsam in der Phrasierung, die Violine von Rosemarie Lahrs (selbstredend ein altes Instrument), das Continuo bestreiten Eduard Büchsel und Barbara Brauckmann. Angenehm berührt die klangliche Ausgewogenheit der technisch nicht mehr als notwendig perfektionierten Aufnahme. Die Texte entstammen dem für unsere Begriffe reichlich beschaulichen, neubändigen (!) Lyrikwerk „Irdisches Vergnügen in Gott“ des Hamburgers Barthold Heinrich Brockes. C. H. B.

ZWEI DEUTSCHE ARIEN für Sopran, Violine und Generalbaß: „Süßer Blumen Ambraßrocken“ und „Meine Seele hört im Sehen“, Herta Flebbe, Rosemarie Lahrs, Eduard Büchsel und Barbara Brauckmann. Cantate T 72 009 F, 17 cm, 45 U, DM 7.50

Es handelt sich hier um zwei Da capo-Arien von vertrautem Typus, durch Ritornelle erweitert und aufgelockert. Die Mittelteile sind verhältnismäßig kurz. Die Reprisen werden in barocker Manier, reich, aber nicht überreich, ausgeziert, kleine Kadenzen tauchen auf — die Arien wirken lebendig und abwechslungsreich. In hübscher Weise spielt die Dur-Moll-Polarität zwischen den Teilen. Der Sopran von Herta Flebbe ist duftig-leicht, entbehrt nicht der Wärme und eines seidenen Glanzes; die mannigfachen Auszierungen klingen sauber und selbstverständlich. Mit feiner Akkuratess fügt sich der Violinton von Rosemarie Lahrs der Gesangsstimme an; den Ritornellen gibt er vollen Klang. Der Generalbaß ist sicher und bestimmt, solides Fundament jeden Taktes, recht vielfältig, aber nie vorlaut ausgesetzt. Die Aufnahme-technik ist, ohne brillant zu sein, recht gut; die Platte klingt jedenfalls lebendig und natürlich — ein weiteres Kleinod in der sympathischen Reihe der Cantate-Schallplatten. G. F.

SOPRAN-ARIEN AUS DER BAROCKZEIT von Haydn, Händel und Purcell. Hilde Zadek, die Wiener Symphoniker unter Paul Sacher. Philips A 00288 L, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Eine Haydn-Arie inmitten von Arien aus der Barockzeit überrascht, zumal es sich um ein einzelnes Spätwerk aus dem Jahre 1795 handelt. Hier bestimmt die dramatische Gestaltung den Ablauf

der Arie, während das Orchester sekundiert, im Gegensatz zu den übrigen Arien Händels und Purcells, in denen die Vokalstimme mehr im Instrumentarium eingebettet ist. Aber gerade die Vielfalt der Ausdrucksweisen, von Hilde Zadek mühelos gemeistert, gibt dieser Platte einen besonderen Reiz. Das „Salve Regina“ gehört mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre der Italienfahrt oder der ersten Londoner Zeit Händels; daher der Anschluß an italienische Stücke des 17. Jahrhunderts. Der Satz „Eia virgo advocata“ ist durch den Wechsel zwischen Orgelpositiv und Streichern mit der Solostimme besonders reizvoll. Händel ist ferner mit der Arie „Se il mio duol“ vertreten (auffallende Freizügigkeit der Harmonik), sowie drei Arien aus „Julius Cäsar“. In „Tu la mia stella sei“ herrschen schwungvolle Tanzrhythmen, in „Se pieta“ dürfen wir bezüglich der Ausdrucksgestaltung ein Werk allerersten Ranges sehen. Auch in „Piangero la sorte mia“ erreicht Händel einen Höhepunkt trotz einfacher Mittel. Die E-Dur-Tonart erklärt sich für Händel als typischer Ausdruck der Todessehnsucht. Schließlich paßt sich die selten erklingende Purcell-Arie den übrigen Werken harmonisch an. Die hier erreichte Klangkultur erfüllt höchste Ansprüche.

G. W.

Chöre

BERÜHMTE CHÖRE von Beethoven, Händel und Haydn. Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin. Agnes Giebel, Josef Traxel und Gottlob Frick; Berliner Philharmoniker; Dirigent: Karl Forster. Electrola WDLP 535, 25 cm, 33 U, DM 12.—

Selten findet man das Schönste so bequem zusammen, im genußvollen Nacheinander, für den Feinschmecker und die Praxis ausgewählt, wie auf dieser Platte, die charakteristische Chormusik unserer größten Meister erklingen läßt. In Beethovens Komposition „Die Ehre Gottes in der Natur“ kommt der Reiz der Dynamik und der Ausdrucksweite, die dieser Gesang erschließt, unüberhörbar zur Geltung. Nicht minder fesselt Händels Messiaschor „Denn die Herrlichkeit Gottes“, den Wucht und Frische des Chorklangs, trübungslos in extremer Höhe und in Polyphonie noch nuanciert, auszeichnet. Packend herausgearbeitete Architektur ist auch dem folgenden Zugstück eigen, dem in England stets stehend angehörten „Halleluja“-Chor. Aus zarterem Stoff sind die Chorsätze Haydns, der in Dur-Moll schillernde und durch drei Solostimmen aufgelockerte Jubelchor „Die Himmel rühmen“, danach die beschwingt und durchsichtig gesungenen Tonsätze aus den „Jahreszeiten“. Unter Karl Forster werden Orchester und Chor zur homogenen Klanggemeinschaft.

G. Sch.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Vor 150 Jahren, am 3. Februar 1809, wurde Felix Mendelssohn Bartholdy geboren. In erhöhtem Maße hat die Gegenwart die Verpflichtung, dieses Meisters in besonderer Weise zu gedenken. Sein Werk, einst schmählich verbannt, spielt heute wieder im deutschen Konzertleben eine wichtige Rolle. Man erkennt, daß dieser feinnervige Musiker romantischen Geistes aus klassischem Erbe die tiefsten Kräfte seiner Gestaltung bezog. Insofern vermag seine Musik im Sinne einer geläuterten Romantik zu einer Neuentdeckung für uns zu werden.

DIE „ITALIENISCHE SINFONIE“ / Zwischen Klassik und Romantik

Es dirigieren:

FRITZ RIEGER das Münchner Philharmonische Orchester; Deutsche Grammophon Gesellschaft LP 16019, 25 cm, 33 U, DM 17.—

ARTURO TOSCANINI das NBC-Symphonie-Orchester; RCA LM 1851, 30 cm, 33 U, DM 24.—

EDUARD VAN BEINUM das Concertgebouw-Orchester Amsterdam; Philips AL 00436, 30 cm, 33 U, DM 24.—

JOSEF KRIPS das London Symphony Orchestra; Decca LW 5258, 25 cm, 33 U, DM 12.—

GUIDO CANTELLI das Philharmonia-Orchestra London; His Master's Voice WALP 1325, 30 cm, 33 U, DM 24.—

150-Jahr-Feier für Mendelssohn! Derartige Gedenktage pflegen die Vertiefung manches künstlerischen Urteils und die Revision manches künstlerischen Vorurteils mit sich zu bringen. Oder sollten es wenigstens tun.

Bei den eigenen Zeitgenossen stand Mendelssohn weithin als Mann der Klassik im höchsten Ansehen. Der Epoche schien Lebenskraft über eine

unabsehbare Frist innezuwohnen. Erst wir Heutigen arbeiten uns nach und nach an einen präzisen Begriff dessen heran, was man Klassik genannt hat. Wir wissen nicht nur, daß wir selber in einer Epoche gewaltiger Unruhe leben, sondern wir sind in der Lage, den Ursprung dieser Unruhe exakt bis zum Abschluß der Bach-Zeit zurückzudatieren. Die Revolution der neuen Musik hat



Felix Mendelssohn Bartholdy

nach Bach und vor Beethoven — nicht früher, nicht später — ihren Anfang genommen. Daraufhin aber erkennen wir die klassische Wiener Sinfonie- und Sonatenform als eine einzigartige, noch einmal aus übermächtigem Formwillen heraus errichtete, befestigte Kampfbastion!

Rührt nicht Beethovens Würde daher, daß er diese Klassikerposition als letzter zu halten und auszubauen imstande gewesen ist? Sind denn nicht die wahren Neutönertaten des 19. Jahrhunderts auf anderen Arbeitsfeldern, im Lied und im Musikdrama vor sich gegangen? Hat nicht seither die Sinfonik nur in klassizistischer Glättung ein Scheindasein weitergeführt? Abgesehen von den großen Einzelgängern Schubert und Bruckner? Oder auch von Brahms, da er mit den geheimen Kräften des musikalischen Umsturzes indirekt in Verbindung blieb?

Eine Fülle von Fragen. Wer die Mendelssohn-Gedenkzeit zum Anlaß nimmt, die „*Italienische Sinfonie*“ in fünferlei Interpretation abzuhören, der empfängt eine Fülle von Antworten, und zwar in fesselnder Reihenfolge.

Die schlank eingeführten, klassisch schön über das Ganze verteilten Themen, die impulsive Leben-

digkeit ihres rhythmischen Fortgangs und der mit maßvollen Mitteln bewerkstelligte Glanzschliff der Orchestration sind zu bekannt, als daß darüber ein Wort zu verlieren wäre. Insofern sind sich die fünf in ihrer Wesensart so verschiedenen Orchester geradezu überraschend im Generalnenner einig geworden. Auch der technisch ausgezeichnete Standard aller fünf Aufnahmen macht dem Schallplattenliebhaber die Auswahl zunächst außerordentlich schwierig. Die kritische Erfahrung lehrt indes, daß man eigens auf die Überleitungen, Durchführungen und sonst wichtigen Gelenkstellen der Sinfoniesätze hinhorchen muß, wenn man möglichen Unebenheiten eines Werkstils, oder eines Wiedergabestils im Verhältnis zum Werk, nachgehen möchte. Und genau auf die Art wird das Problem Mendelssohn offenkundig. Jedem der fünf Dirigenten hat es insgeheim ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit abgenötigt. Die Lösung? Sie scheint dreien der Interpreten seltsam entglitten — und zeigt sich ebenso seltsam in zwei Wesensseiten geteilt beim vierten und fünften.

Fritz Riegers Auffassung kommt vielleicht dem Mendelssohnbild von einstmals am nächsten. Nachdem das erste Thema langgestreckt, in einem

Zug unter gespanntem Streichervibrato erklingen ist, dünkt die erste Überleitung schon zum Stocken und zur Beschaulichkeit neigend. Bestürzend akademisch, betriebsam, ohne sinfonisches Ziel gerade unter der Exaktheit der Wiedergabe wirken ganze Durchführungsteile. Das Piano wird fortan nüchterner, das Crescendo im Vergleich zur hohen Eleganz des Anfangs massiver, das Forte bleibt doch ohne diejenige Intensität, die aus einer Wiederholung hervorgehen sollte. Im zweiten Satz leuchten zwar Hauptthemen-Abschnitte der Bläser wie kostbare Diademe auf, zuvor aber sind sie jeweils etwas breit und zähe eingeführt worden. Im wichtigen zweiten Thema desselben Andante spürt man den Gefühlsdruck, die sentimentale Gemüthaftigkeit, derenthalben man Mendelssohn vielfach als Mann des Biedermeier abgetan hat, mitunter erheblich.

Toscanini intoniert den Kopfsatz schneller und nervöser, pointiert aufs Ende jeder kürzesten Phrase hin, insonderheit in den Rufen des Blechs, bindet die Satzteile und Farbschichten stark ineinander, nährt die Durchführung mit seinem unübertroffenen „drive“ und staut in der Zurückhaltung Kraftreserven. Ist der „Italienischen“ mit diesem italienisch-kosmopolitischen Geist beizukommen? Kaum auf die Dauer. Man merkt es, nachdem die Halbzeit des Andante con moto erreicht ist: was an aufbrennenden instrumentalen Kontrastfarben, an einzelnen tragisch-dynamischen Scheitellagen einem Verdi ideal anstünde, das wirkt bei Mendelssohn gegenläufig, sentimentalisch aufgesetzt, vermindert aussagekräftig. Auch im Trio des klassischen Haydnisch eingeleiteten Scherzo, auch in dem mit Berlioz' heftigsten Energien gespeisten Finale.

Beinum disponiert noch eilender, großliniger, als wüsche er alle Satzgliederung in einem einzigen stürmischen Bewegungserlebnis durch dynamische Höhen- und Hintergrundzonen zu löschen. Die Themenprofile kennzeichnet er damit nur um so eindringlicher; der Akademismus der Durchführungsteile überläßt er gewissermaßen sich selbst, als wären es Nebensachen, während die Orchestergruppen mit bewundernswerter Transparenz oder schnittiger Kraft darüberhinweg agieren. Vergleichslos herrlich gelingt das Scherzo, wie originaler Haydn ohne Rücksicht auf Mendelssohns etwas erzwungene romantische Weiterungen. Der Schlußsatz kommt problemlos, durchaus im Gegensatz zu *Toscanini*, ein sprühendes Orchesterfeuerwerk ohnegleichen.

Streng gesehen zeigen also alle bisher genannten Wiedergaben Stilunterschiede, wie sie anderswo zwischen Satz und Satz, ja Satzteil und Satzteil unmöglich so hinreichen dürften. Welches aber sind die zwei Wesensseiten der Komposition, die

erst Krips und Cantelli eigentümlich entschleiern? Josef Krips bringt die „Italienische“ nicht wie etwas von der Wiener Klassikertradition Abgesetztes, sondern wie etwas aus ihr Geborenes, noch in ihr Beheimatetes. Das ist gewiß zunächst nichts weiter als eine Fiktion, aber eine stilkritisch unbedingt fruchtbare. Unter Verzicht auf Mendelssohns spezifischen Instrumentalglanz hebt der Dirigent an, als handle es sich um eine der kleineren Schubert- oder Beethovensinfonien, gewichtig auf mehreren Taktteilen, dynamisch sauber, wohlbemessen und mit einer Spur von Robustheit. Bis zur Coda der Ecksätze läßt er sich Zeit, um die Mittelstimmen mit vollem Leben zu füllen und in energisch gesteigertem Tempo einem deutlich gesehenen Ziel entgegenzueilen. Gerade zur Halbzeit des zweiten Satzes, da der Hörer bei Rieger und Toscanini skeptisch gestimmt war, wird er jetzt die Überraschung erleben. Er hört den unsentimentalen und doch empfindungsgesättigten Grundton Schubertscher Landschaftsmelancholie, er hört den Rhythmus Schubertscher Wandererschritte.

Jetzt vermögen wir den Gegensatz, das Negativ-Bild, das Guido Cantelli aufzeigt, richtig zu sehen. Weitaus gelassener als sein Lehrherr Toscanini, gleicher südländischer Klarsicht mächtig und dennoch eigentümlich sensibler, zeichnet Cantelli nicht nur Themen und Themenzusammenhänge, wo sie vorhanden, sondern Themengefüge gerade da, wo sie gestört sind. Jener Akademismus der Durchführungen: ist er nicht mit gelöster Hingabe an das Schicksal eines Jahrhunderts vom Komponisten aufgefaßt und durchstanden? Wenn er durchstanden ist: ist dann nicht das nächste Brio, der nächste stolze Aufschwung die mittelbare Folge davon? Die ins Nichts, in scheinbar belanglose Nichtigkeit sich auflösenden Zwischenspiele und Schlußakte des zweiten Satzes gewinnen auf einmal Bekenntnischarakter. Der abrupte Mollschluß der mit soviel Dur getränkten ganzen Komposition wirkt am Ende fast wie ein impulsiver erster Schritt in noch unbegreifliches musikalisches Neuland.

Insgeheim gehört die „Italienische Sinfonie“ zu den epochalen Werken zwischen den Zeiten. Insgeheim deshalb, weil sie sich mit den kommenden Dingen, dem zunehmend verschärften Dissonanzproblem und dem der Auflösung aller sinfonischen Bindekräfte, nur in eigenartig passiver Art auseinandersetzt. Gleichwohl rechnet ihr Urheber Mendelssohn mit zu den Vorboten Mahlers, vielleicht sogar Schönbergs. Und auch seine Bindung an die klassische Vergangenheit ist ihm weit mehr als nur Routinesache gewesen. Gründe genug für den Hörer, das Werk nicht nur oberflächlich als beliebtes Paradestück prominenter Orchester zu würdigen.

Heinrich v. Lüttwitz

DIE FARBIGE WELT DER SCHALLPLATTE

Neue Musik

HANS WERNER HENZE: *Fünf Neapolitanische Lieder*. Dietrich Fischer-Dieskau; Mitglieder der Berliner Philharmoniker; Dirigent: Richard Kraus. GISELHER KLEBE: *Römische Elegien*. Bernhard Minetti, Carl Seemann, Edith Picht-Axenfeld, Franz Orthner; Dirigent: Rudolf Albert. Deutsche Grammophon Gesellschaft 18 406 B LPM, 30 cm, 33 U. Musica Nova BIEM, DM 24.—

In ihrer Serie „Musica Nova“ hat die Deutsche Grammophon Gesellschaft jetzt Hans Werner Henzes „Fünf Neapolitanische Lieder“ für eine Langspielplatte mit Giselher Klebes „Römischen Elegien“ gekoppelt. Daß hier Henzes Opus hinsichtlich seiner Bedeutung das Übergewicht hat, sagt nichts gegen Klebes kompositorische Potenz aus; doch erweisen sich gerade die „Römischen Elegien“ — auf Goethesche Texte im Auftrag des Südwestfunks für die eigenartige Besetzung Sprecher, Klavier, Cembalo und Kontrabaß geschrieben — als ein Nebenwerk ihres Autors, das über eine bestimmte experimentelle Haltung nicht hinauskommt und das uralte Problem einer melodramatischen Konzeption keineswegs befriedigend zu lösen vermag. Zu sehr wirkt hier die Musik als Untermalung; obwohl reizvoll behandelt, doch allzu gleichförmig; und selbst die vorzügliche Interpretation durch solche Köpfe wie Carl Seemann (Klavier), Edith Picht-Axenfeld (Cembalo) und Franz Orthner (Kontrabaß) kann nicht verhindern, daß das von Bernhard Minetti gesprochene Dichtwort unbedingt die Herrschaft antritt und über die Dauer einer Viertelstunde bis ans Ende auch behauptet.

Henzes „Neapolitanische Lieder“ gehören zu den glücklichsten Schöpfungen seiner letzten, von italienischer Sonne und Wärme gesegneten Epoche; und jedesmal bisher war ihnen im Konzertsaal ein ungewöhnlicher Erfolg beschieden. Henzes Klangvorstellung ist hier ebenso souverän wie die Auswahl und der Gebrauch der kompositorischen Mittel; geradezu erstaunlich ist die Art, wie er seine neue, oftmals bis ins Raffinierte vorgetriebene Tonsprache mit gewissen Wendungen und Floskeln neapolitanischer Volksmusik zu verbinden versteht. Die Wiedergabe der Gesänge durch Dietrich Fischer-Dieskau ist schlechthin vollkommen. Unter Leitung von Richard Kraus passen sich ihm die 23 Solisten des Berliner Philharmonischen Orchesters ausgezeichnet an, ohne indes sämtliche instrumentalen Feinheiten der Kammerpartitur erschöpfend deutlich machen zu können. Sonst aber ist die Platte aufnahmetechnisch wohl gelungen und zudem von hohem dokumentarischem Wert.

W. B.

Konzerte

PETER TSCHAIKOWSKY: *Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll*; Van Cliburn; Dirigent: Kiril Kondrashin. RCA. LSC 2252, 30 cm, 33 U, DM 32.—

Der junge 23jährige, aus Texas gebürtige Pianist Van Cliburn, seit einem halben Jahr im Mittelpunkt einer groß aufgezogenen „Publicity“, erhielt im April 1958 in Moskau mit seiner Interpretation des vorliegenden Konzertes den hoch dotierten Tschaikowsky-Preis, wurde, stürmisch gefeiert, auf eine Konzerttournee geschickt und bei seiner Rückkehr nach Amerika wie ein Herrscher empfangen. Seither steht er im Mittelpunkt eines außergewöhnlichen Interesses. Es wird abzuwarten sein, wie sich die Karriere des jungen Künstlers weiterhin gestaltet und wie er mit der Interpretation klassischer Werke fertig wird. Seine Wiedergabe des Tschaikowsky-Konzertes aber ist in der Tat ein ganz außergewöhnliches pianistisches Ereignis. Die vorliegende Aufnahme, in den USA in kürzester Frist mehr als 200 000mal verkauft, fasziniert den Hörer gleichsam mit „magischer“ Kraft. Das Spiel Van Cliburns ist elementar, vulkanisch fast: erfüllt von unheimlicher Glut, zuweilen jäh ausbrechend, wo es gefordert wird. Es gibt hier keine Sentimentalität, kein falsches Pathos auch nicht in der sehr vitalen, kraftvollen Begleitung durch den bedeutenden Dirigenten Kiril Kondrashin. Der Anschlag des Solisten wirkt hart, kalt zunächst, motorisch, mechanisch fast; technische Schwierigkeiten liegen außerhalb des nur Denkbaren; aber dieser erste Eindruck täuscht. Wir erkennen bald, daß hinter seinem Spiel die Magie der Besessenheit spürbar wird, etwas durchaus Titanisches, das dem Hörer gleichsam den Atem verschlägt und ihn, beängstigend fast, in Bann zieht. Das elementar Russische dieses Konzertes wird Ereignis wie vielleicht auf keiner bisher bekannten Aufnahme dieses Konzertes. Die in Amerika hergestellte Platte ist auch technisch sehr gut gelungen. So darf man sie in jeder Hinsicht als ein ganz besonderes Ereignis auf dem internationalen Markt bezeichnen.

—fer—

GEORGE GERSHWIN: *Klavierkonzert in F*. Solist: Willi Stedé; Orchestre Symphonique de la Radio-diffusion Nationale Belge; Dirigent: Franz André. Telefunken LP 37 848, 25 cm, 33 U, DM 12.—

Das Konzert ist ein echt amerikanischer „Reißer“, ein wenig Jazz, ein wenig Spiritual, ein wenig Impressionismus, also eine Mischung von starkem rhythmischem Pfeffer und melodischer Genre-malerei. Das Ganze geht in die Glieder, es ist unterhaltender als viele Unterhaltungsmusik der neuen Welt. Natürlich darf man nicht verkennen, daß es amerikanische Musik ist, die durch die Brille der europäischen Musik gesehen ist; in diesem Dualismus aber wird sie noch lange einen gewissen Zauber zu enthüllen vermögen. Für einen versierten Pianisten mit Fingerspitzengefühl für tänzerischen Rhythmus und mondäne, salonhafte Kantabilität ist der Solopart eine

lohnende Aufgabe. Den Solisten Willi Stech auf der Platte zu hören, wie er die Soli ganz aus dem buntschillernden, aufreizenden Orchestersatz heraus empfindet und dabei zwangsläufig in bestem rhythmischem Einvernehmen mit dem Dirigenten Franz André und dem Orchester bleibt, ist zweifellos ein angenehmer Ohrenschaus. Die Platte ist technisch glänzend gesteuert; die Orchesterfarben verbinden sich nahtlos mit dem brillanten Klavierspiel.

E. Lt.

GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL: Konzert für Violoncello, Streicher und Continuo A-Dur.

JOSEPH HAYDN: Konzert für Violoncello und Orchester op. 101, D-Dur (Originalfassung). Enrico Mainardi, Münchener Kammerorchester, Leitung Enrico Mainardi. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. APM 14 090, 30 cm, 33 U, DM 24.—

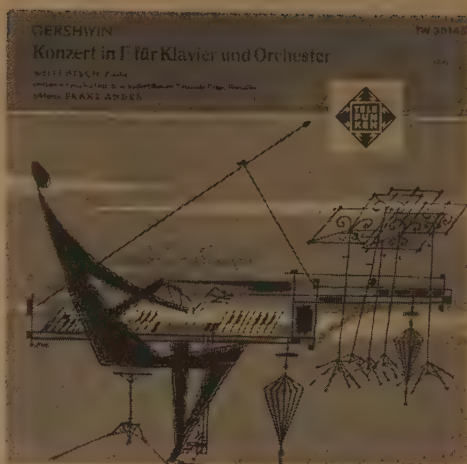
Archiv-Produktion klingt für den historisch nicht interessierten Musik- und Schallplattenfreund nach wissenschaftlich trockener Untersuchung und akademisch-spröder Stoffbehandlung, zumal wenn sie sich mit heute schon so weit entfernten und wenig bekannten Epochen aus der Zeit zwischen Empfindsamkeit und Biedermeier beschäftigt. Dazu wird außer den Musikhistorikern niemandem der Name von Georg Christoph Wagenseil, dem Hofkomponisten und Hofklavierlehrer der Kaiserin Maria Theresia, ein lebendiger Begriff sein. Dieses Cellokonzert wurde erst 1953 entdeckt. Seine Gegenüberstellung mit dem bekannten und vielgespielten D-Dur Konzert von Haydn läßt die unmittelbaren Beziehungen erkennen, die von dem noch sehr gebundenen Musiziergeist Wagenseils zu der gelockerten konzertanten Musizierfreiheit Haydns führen. Der Wiedergabestil von Enrico Mainardi macht diese Zusammenhänge besonders deutlich, da er beide Konzerte sehr gemessen und straff akzentuiert und besonders das Konzert von Haydn ohne alle virtuellen Spieleffekte behandelt. Man hat beinahe den Eindruck, als wenn er eine Demonstration von der Aufführungspraxis altklassischer Cellokonzerte geben wollte. Mancher Cellist dürfte angeregt werden, das an sich so magere Repertoire seines Instruments durch ein freundliches und dankbares Werk zu bereichern, das auch im Rahmen eines Barock-Konzertes noch seine Wirkung tun dürfte. Auch der Cello-Liebhaber wird theoretisch und praktisch manchen Nutzen aus dieser Platte ziehen können.

J. H.

Klaviermusik

CLAUDE DEBUSSY: Klaviermusik: Images, Buch I und II, Estampes, Masques, L'isle joyeuse; gespielt von Robert Casadesus. Philips, A 01 262 L, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Es sind die pianistischen Meisterwerke aus Debussys Reifezeit, die hier aufgenommen sind. Der künstlerische Eindruck der Platte ist hervorragend. Casadesus darf nach Gieseking und Cortot mit vollem Rechte als der vollkommene Inter-



pret Debussys und überhaupt der Impressionisten angesprochen werden, wie die Registrierung auch des gesamten Klavierwerkes Ravels es dartut. Glasklar und in vollkommener Durchsichtigkeit sind die vorliegenden Stücke gespielt, ganz gleich, ob man die „Reflets dans l'eau“, „Soirée dans Grenade“ oder eines der anderen ablaufen läßt. Es bleibt gewiß interessant, daß alte Aufnahmen, von Debussy selbst gespielt, in den Zeitmaßen mitunter weitaus langsamer sind. Diese Bemerkung gilt nicht der vollendeten Leistung des Pianisten als ein Hinweis auf angebliche Unvollkommenheit, vielmehr dem Kapitel „Originalinterpretation“, das manche falsche Aufzeichnung über das „Leben“ enthält. Wir leben eben nicht mehr im Jahre 1905! Und jenseits von Willkür gestalten wir naturgemäß und mit Recht aus unserem Lebensgefühl. Die Aufnahmevervollendung der Platte im Technischen entspricht den meisterhaften Wiedergaben von Casadesus.

A. L.

Lieder und Chöre

JOHN DANYEL: Drei Songs: JOHN DOWLAND: Zwei Songs; René Soames, Tenor, Walter Gerwig, Laute, Johannes Koch, Viola da Gamba. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft EPA 37 010, 17 cm, 45 U, DM 9.—

Songs von John Dowland und John Danyel, Lieder also aus der Elisabethanischen Epoche der Hochrenaissance, sind auf dieser Platte vereint, darunter ein Meisterwerk wie Lachrymae (Flow, my tears), das schon zu Lebzeiten Dowlands so berühmt war, daß es zum Volkslied wurde. Der Freund der alten Musik kann entzückt sein, wie sich der Geist dieser englischen Vokalmusik, ihre fließenden, feingliedrigen Melodiebögen, ihr flutender Instrumentalkontrapunkt von Laute und Viola da Gamba, auf die Platte überträgt. Die Helligkeit, Schlankheit und Durchsichtigkeit des Klangbildes ist bezaubernd. Es gibt kaum eine

kammermusikalische Besetzung, die sich schwereloser, gleichsam kontrollierbarer auf die Platte bannen ließe als diese für Tenor, Laute und Gambe. Die leicht ansprechende Stimme des Tenors René Soames wird dem etwas schwermütigen Stimmungsgehalt dieser Lieder ebenso gerecht wie dem biegsamen Continuum der melodischen Entfaltung dieser Stücke. Und dazu das schwebende, bis ins letzte rhythmische Filigran differenziert ausgekostete Lautenspiel Walter Gerwigs und die hauchfein gestrichene Baßviola Johannes Kochs. Diese alte Kammermusik edelster Art ist geeignet, sich makellos der Schallplattentechnik zu erschließen.

E. Lt.

JOHN DOWLAND: *Come, Holy Ghost*; JOHN BLOW: *The Lord hear Thee*; HENRY PURCELL: *Remember not, Lord, how long wilt Thou be angry*. Vocaal Ensemble Hilversum, Dirigent: Marinus Voorberg. Cantate T 71884 F, 17 cm, 45 U, DM 7.50

Mit ihrer kritischen Auswahl von Perlen wertvoller Chormusik, ihrer in sich gut abgestimmten Zusammenstellungen auf den einzelnen Platten und den authentischen stilgetreuen Wiedergaben läßt die Produktion „Cantate“ dokumentarische, vielseitig schätzenswerte Aufnahmen entstehen. Das Vocaal-Ensemble Hilversum wendet sich drei Meistern der Blütezeit englischer Vokalmusik zu, von der Elisabethanischen Musikpflege an bis in Händels Nähe reichend, beginnend mit der vierstimmigen Choralmotette des königlichen Lautenisten und virtuoson Chorkomponisten John Dowland. Wohl hört man die englischen Texte von britischen Chören noch plastischer geformt, kaum aber musikalisch so durchgearbeitet. Der polyphone Tonsatz wird von dem auch in den Männerstimmen ebenbürtig besetzten gemischten Chor ohne Tüftelei und ausgeklügelte Pointierung erfaßt. Von sogenannten „Full Anthems“ (ohne monodische Soli) erklingen das vierstimmige „The Lord hear Thee“ des wenig bekannten Organisten der königlichen Kapelle John Blow und zwei kunstvolle Anthems von Henry Purcell, auf Psalmworte komponiert: „Remember not“, in der inspirierten Chorwiedergabe ein ergreifender Anruf um Gnade, und das beschließende „Lord, how long“, das in quellender kontrastreicher Stimmführung und detaillierter Textinterpretation die besonderen Qualitäten der Hilversumer Sänger ins beste Licht rückt. Auf der Plattenhülle mitgeteilte englische Texte erleichtern das verständnisvolle Hören.

G. Sch.

Pädagogisches

MUSIKKUNDE IN BEISPIELEN. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Pädagogischen Verlag Schwann von Prof. Dr. Michael Alt: Von Monteverdi bis Mozart (Oper 1). Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 311, 30 cm, 33 U, DM 19.—

Teile aus Monteverdis „Orfeo“ und das Duett „Auf den Rat, den ich gegeben“ aus Mozarts

„Bastien und Bastienne“ bilden Anfang und Ende einer Schallplatte aus der von Michael Alt zusammengestellten Reihe „Musikkunde in Beispielen“. Ungefähr 150 Jahre liegen zwischen der Entstehung dieser beiden so verschiedenartigen Werke der Opernliteratur. Sie werden durch eine nach historischen Gesichtspunkten geordnete Auswahl von je einem Rezitativ und einer Arie aus Händels „Julius Caesar“ und aus Pergolesis „La serva padrona“ und durch mehrere Rezitative, Arien und Chöre aus Glucks „Orpheus und Eurydike“ überbrückt. Dem Hörer bietet man damit nur kleine Kostproben der Musikoper, etwas größere vom Musikdrama, die, als Anreiz gedacht, durchaus ihren Zweck erfüllen. Vielleicht wäre es noch instruktiver, je eine Platte mit mehreren und etwas umfangreicheren Beispielen jeder dieser Gattungen zusammenzustellen. Die Zahl der Werke brauchte für die Oper kaum vergrößert, beim Musikdrama vielleicht nur durch ein Stück einer Wagner-Oper erweitert zu werden. Damit würden die Entwicklungserscheinungen noch deutlicher aufgezeigt, das Verständnis der Hörer für diese Dinge erleichtert und der Kreis der Interessenten erweitert. Die vorzüglich klingenden, vornehmlich für den Schulgebrauch bestimmten Beispiele geben dem Musiklehrer ein begehrtes und erfreuliches Hilfsmittel zur Verlebendigung der Musikgeschichte im Unterricht zur Hand.

M. L.

Der Dichter spricht

RUDOLF HAGELSTANGE: *Venezianisches Credo*; *Der Prediger*; *Bei den schwarzen Baptisten*; *Die Schwäne von Thun*; *Gedichte*. Gesprochen vom Autor. Christophorus Verlag Herder Freiburg. CLP 71 589 und 72 102, zweimal 25 cm, 33 U, je DM 16.—

Rudolf Hagelstange gehört zu den Dichtern, die in den Nachkriegsjahren mit am stärksten den Willen zu wahrhaft humanistischer Gesinnung und christlicher Gesittung erkennen ließen. Das Wort ist ihm dabei der wandlungsreiche und sinntragende Sprachleib, den er in den Dienst einer Aussage stellte, bei der menschliche Bezüge zu Gott und der Welt in eine neue Bindung gerückt werden. Am unmittelbarsten empfand man die in sich fest gegründete Haltung, als sein „Venezianisches Credo“ erschien. In zuchtvoller Sprache gibt er dort tiefe gedankliche Spannungen, die den Menschen an seine sittlichen Verpflichtungen erinnern, die ihm im Auf und Ab des geschichtlichen Ablaufs gestellt sind. Insofern spricht vielleicht dieses Werk am stärksten den besinnlichen Hörer daheim an. Daß Hagelstange aber auch sonst ein scharfsinniger Beobachter dessen ist, was die Natur ihm darbietet, das beweist insonderheit die kleine Betrachtung der „Schwäne von Thun“. Unpathetisch klar, konturhaft gemeißelt wirkt die Sprache. Sie ist voller Sachlichkeit, doch hintergründig umwittert von



schwebender seelischer Regsamkeit. Es ist eine reine Freude, den Dichter selbst auf beiden Platten sprechen zu hören. d.

Sprachen — leicht gemacht

ITALIENISCH. Kursus mit vier Platten, verfaßt von Dr. Kurt Frenzel und Dr. Kurt Riemer in Verbindung mit der Langenscheidt-Redaktion, gesprochen von Jole Gabetti, Afra Romanello, Rossella Delpero, Lorenzo Gabetti, Umberto Fallutti und Antonio Delpero, hergestellt von der Deutschen

Grammophon Gesellschaft im Verlag Langenscheidt Berlin. LA 73 009/12, viermal 17 cm, 45 U, DM 24.—

Der Musikfreund besitzt von Haus aus eine enge Beziehung zur italienischen Sprache. Aber ist er auch immer den Anforderungen gewachsen, die eine Verständigung im Lande der Musik leicht und mühelos ermöglicht? Hat der Italienreisende von heute stets den genügenden Wortschatz bereit, der eine kleine und nette Konversation gestattet? Für all die vielen, denen Italienisch Freude bereitet, hält der Langenscheidt-Verlag einen wirklich glänzend gelungenen Sprachkurs bereit. Es ist nun schon der dritte, nach Englisch und Französisch. Wiederum ist der Unterhaltungston famos getroffen. Man erlebt eine richtige Italienreise mit all ihren Schönheiten und kleinen Überraschungen für den Ausländer. Man hört ein ausgezeichnetes Italienisch, nirgends forciert oder schulmäßig akzentuiert. Die ganze ereignisreiche Geschichte aus dem Alltag rollt so natürlich wie möglich ab und gibt in ansprechender Weise Gelegenheit, mit einem Minimum von Kraftaufwand ein Maximum von dieser so eleganten Sprache einzufangen. Wörter und Grammatik prägt man sich spielend leicht mit dem Klang der Sprache ein. Wir wünschen diesen so anregenden Platten recht viele Freunde und Liebhaber, zumal auch die Texthefte ganz entzückend ausgestattet sind. a.

FORSCHUNG UND TECHNIK

DAS AKUSTISCHE DOKUMENT / Probleme und Aufgaben

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Schallplatte neben Rundfunk, Film und Fernsehen einen beachtlichen Platz innerhalb der Zivilisationsgüter der Menschheit errungen. Sie ist längst darüber hinaus, etwa als technisches Spielzeug allein dem menschlichen Verlangen nach Kurzweil und Unterhaltung zu dienen. Vielmehr ist in diesem Industriezweig ein nicht zu unterschätzender soziologischer Faktor entstanden. Sieht man einmal ab von den unmittelbaren Wirkungen und potentiellen Möglichkeiten zur Beeinflussung allein schon des Musiklebens, so bleibt darüber hinaus der unschätzbare Wert der Schallplatte in ihrer Eignung zur Dokumentation kultureller Ereignisse, speziell der Musik. Diese vor allem trugen in früheren Zeiten den Stempel der Einmaligkeit in dem Sinne, daß lediglich verblässende und verfälschende Erinnerung als Rest eines sich immer mehr in die Vergangenheit zurückschiebenden Ereignisses übrigblieb. Ein musikalisches Werk kann demgegenüber heute konserviert und unbegrenzt vervielfältigt werden;

es besteht also die Möglichkeit der beliebigen Reproduktion.

Hier drängen sich allerdings grundsätzliche Fragen auf, die auf den Wert einer Schallplatte als wirkliches Dokument gerichtet sind. Dieser erfährt nämlich charakteristische Einschränkungen dadurch, daß — abgesehen von den Grenzen akustischer Qualität — es sich eben um eine nur akustische Dokumentation handelt, wobei räumliche und zeitliche Begleitumstände fortfallen.

Während der Wert eines Schrift-Dokumentes, z. B. eines alten Kodex, durch seine Originalität, d. h. absolute Unverfälschtheit und Identität, gegeben ist, dem aber der Nachteil der Einmaligkeit anhaftet, kann die Aufnahmetechnik eben nur einen Teil dessen einfangen, was wichtig und dokumentationswürdig ist. Dafür aber läßt sich ein solches Dokument vervielfältigen, ohne daß ihm einmal anhaftender Dokumentarwert verlorenzugehen braucht. Es besteht also akustisch kaum ein nennenswerter Unterschied zwischen Originalaufnahme und Kopie, während dieser in fast allen anderen Zweigen ein eminentes Wertgefälle aus-

macht (z. B. Original und Kopie eines Rubens). In der akustischen Überlieferung ist in dem Sinne alles Kopie, während das Original ja verflossen ist.

Eine Vielfalt von Schwierigkeiten zeigt sich auf die Frage nach dem Wert eines akustischen Dokumentes im Zusammenhang mit den heute möglichen technischen Feinheiten der Schallaufnahme. Es ist sehr schwer, eine Grenze zu ziehen zwischen weitgehend originalgetreuen Aufnahmen und Verfälschungen (im Sinne der Echtheit) durch künstliche Eingriffe. Etwa durch Zusammensetzen eines in einzelnen Teilen aufgenommenen Musikwerkes, Herausschneiden von Fehlern oder Störgeräuschen, Hinzuschaltung von Hallräumen, Aufstellung mehrerer Mikrofone, kann das originale Klangbild bemerkenswerte Änderungen erfahren.

Die vielfältigen Methoden solcher „Klangmontage“ erzeugen in steigendem Maße eine neue Art von Musikhören. Sie bezieht ihre Leitbilder nicht mehr etwa aus dem Konzertsaal-Klang, sondern kalkuliert von vornherein mit den Möglichkeiten der technischen Veränderung der Klänge. Musikstücke, die in dieser Art heute geschrieben werden, haben selbstverständlich auf einer Schallplatte einen echten Dokumentarwert. Hierher gehören vor allem auch die Versuche der „Elektronischen Musik“. Doch ist der Wert z. B. klassischer Interpretationen, die in solcher Weise technisch überarbeitet ist, in bezug auf Originaltreue sehr begrenzt, während sie andererseits um so mehr über einen sich verändernden Hörergeschmack auszusagen vermögen.

Hier liegt eine aktuelle Aufgabe für musikwissenschaftliche Forschung: die nötigen Grundlagen dar-

für zu schaffen, daß die Schallplatte als Träger musikalischer Dokumente größtmöglichen Wert bekommt und behält. Ergebnisse in dieser Richtung werden sowohl für die musikalische Bildung der Allgemeinheit wie auch speziell für die musikhistorische Forschung auf weite Sicht von unschätzbare Bedeutung sein. *Hanspeter Reinecke*

Kommission „Rundfunk und Schallplatte“

Die Gesellschaft für Musikforschung hat im Juni vorigen Jahres in Köln beschlossen, eine Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ zu bilden. Zu ihrem Vorsitzenden wurde Dr. Hanspeter Reinecke, Hamburg, gewählt. Die Kommission setzt sich vorerst folgendermaßen zusammen:

Prof. Dr. K. G. Fellerer, Köln
Dr. C. H. Mann, Hamburg
Prof. Dr. H. Mersmann, Köln
Dr. F. W. Pauli, Frankfurt
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg, Bonn
G. Schwalbe, Berlin
Dr. H. Storchmann, Hamburg
Dr. A. Volk, Mainz
Dr. H. Wirth, Hamburg
Dr. G. Worm, Berlin

MUSICA SCHALLPLATTE wird künftig regelmäßig als offizielles Mitteilungsblatt der Kommission deren Nachrichten veröffentlichen und laufend über ihre Arbeit und Forschungsergebnisse berichten. Als ersten Beitrag stellte uns Dr. Hanspeter Reinecke, der Vorsitzende der Kommission „Rundfunk und Schallplatte“, obenstehenden Aufsatz zur Verfügung, der in prinzipieller Weise zu den Aufgaben Stellung nimmt.

RUND UM DIE SCHALLPLATTE

BERÜHMTE ORCHESTER / Die Berliner Philharmoniker

Auf den Etiketten unserer Schallplatten findet sich mit Recht die Angabe des jeweils musizierenden Orchesters. Tatsächlich sind hier oft hohe Unterschiede im Leistungsstand erkennbar. Es gibt nun eben einmal Orchester, die durch ihre klangliche Qualität zu Spitzenorchestern emporgestiegen sind und damit nicht nur repräsentativen Charakter, sondern ebenso auch die Bürgerschaft für eine vollendete Wiedergabe bieten. Groß ist die Zahl der interkontinentalen und europäischen Musiziergemeinschaften. Aber einige besonders berühmte Orchester heben sich deutlich heraus, die immer wieder auf unseren Schallplatten erscheinen. Dazu gehören unstreitig die Berliner Philharmoniker.

Auf eine stolze Leistungsschau kann gerade dieses Orchester zurückblicken. Dabei ist es noch gar nicht so alt, wie man vielleicht vermuten

könnte. In einer Zeit, in der das Musikleben vorwiegend an höfische Kreise gebunden war, entfalteten sich in dieser Umwelt Spielgemeinschaften, die sich bis heute erhalten haben. Daneben aber, vorwiegend im 19. Jahrhundert, spalteten sich selbständige Gruppen ab, die eine eigene Entwicklung einschlugen oder auch aus der Tradition gehobener Unterhaltungsortchester erwuchsen. Für die Berliner Philharmoniker ist die 1867 gebildete Kapelle aus Berufsmusikern von Benjamin Bilse wichtig geworden. Aus ihr ging das eigentliche Philharmonische Orchester 1882 unter Ludwig von Brenner hervor. Im Winter 1882 fand das erste Philharmonische Konzert statt. Es ist also wenig mehr als 75 Jahre her, daß damit eine Einrichtung begründet wurde, die Weltruf erlangte. Günstige künstlerische Voraussetzungen schufen aber auch dem Orchester eine Aufstiegs-

möglichkeit ohnegleichen. Wenn man bedenkt, daß so hervorragende Dirigenten wie Hans von Bülow, Arthur Nikisch und Wilhelm Furtwängler in den Jahren von 1887 bis 1945 dem Orchester vorstanden, dann wird verständlich, wie sich in ständiger Erziehungs- und Bildungsarbeit eine künstlerische Gemeinschaft entwickeln mußte, die, immer von sich aus sich erneuernd, eine besondere Spielkultur entfalten konnte.

Es gibt wohl kaum einen Dirigenten von Rang und Format, der nicht auch am Pult der Berliner Philharmoniker gestanden hätte. Dieser lebendige Austausch mit den führenden nachschöpferischen Kräften mag auch wohl ein Grund mit dafür sein, daß das Orchester über jene Modulation des Ausdrucks verfügt, die es zu einem hochwertigen künstlerischen Klangkörper heranreifen ließ. Hinzu kam andererseits die ständige Betreuung durch einen Meister des Taktstockes, der künstlerischer Garant des Orchesters ist. Heute nimmt Herbert von Karajan diese Stellung ein. Es bleibt immer wieder erstaunlich zu beobachten, wie gerade die Berliner Philharmoniker ein Orchester eigener Prägung darstellen. Die Homogenität des Streicherklanges, ihr strahlender Glanz, die Intensität tonlicher Nuancierung, die überlegene Interpretationskraft der Bläser: dies alles schafft die Voraussetzung, daß heute die Berliner Philharmoniker in der Welt gefeiert werden. Über die zahlreichen Berliner Verpflichtungen hinaus erfüllen sie auch die Aufgaben eines echten Reiseorchesters, das in allen Kontinenten heimisch ist. Seien wir daher dankbar, daß auch die Schallplatte uns etwas von dieser großen und überlegenen Spielkunst eines Orchesters vermittelt, das in der Gestalt der Berliner Philharmoniker ganz im Dienste einer gültigen und vorbildlichen Werkwiedergabe steht. d.

INTERPRETEN IM PROFIL



Erika Köth

Das „Lercherl“, wie Erika Köth von ihrem Singelehrer in der Schule genannt wurde, hat sich zu ihrem Beruf schwer durchkämpfen müssen. Nur ihrem eisernen Willen ist es zu danken, daß sie den schweren Anfall von Kinderlähmung über-

wand, der sie lange Zeit an den Rollstuhl fesselte, und wieder gehen lernte. Und als nach Beendigung der Schulzeit kein Geld zum Studieren da war, ließ Erika Köth sich kurzerhand von einer amerikanischen Jazz-Band engagieren. An diese Zeit fühlte sich Erika Köth erinnert, als sie kürzlich von der kleinen Jazzkapelle aus ihrem Film „Die ganze Welt ist voll Musik“ mit „Muß i denn...“ ans Flugzeug gebracht wurde. Sie flog zu ihrem ersten Konzert nach Amerika. Vor 28 000 Hörern sang die deutsche Kammersängerin in der Hollywood Bowl, der riesigen Konzerthalle der Filmstadt, Lieder und Arien. Gleichzeitig wurde Erika Köth für dieses Jahr an die MET engagiert. Das ist der wohlverdiente Höhepunkt einer Opernkariere, die vor knapp zehn Jahren sehr bescheiden in Kaiserslautern begann und von dort über Karlsruhe nach München führte.

Zu Beginn der Münchener Zeit machte Erika Köth ihre erste Schallplatten-Aufnahme: sie sang die Arien der Königin der Nacht aus Mozarts „Zauberflöte“. Diese Platte hörte Furtwängler und engagierte die junge Sängerin vom Fleck weg für die Zauberflöten-Aufführungen der Salzburger Festspiele. Seither war sie dort auch als Constanze in der „Entführung aus dem Serail“ zu hören. Der Gastvertrag, der sie mit der Wiener Staatsoper verbindet, umfaßt außer Mozart-Rollen alle anderen wichtigen Partien ihres Fachs, allen voran die Zerbinetta und die Sophie aus dem „Rosenkavalier“. In München feierte Erika Köth, die deutsche Callas, Triumphe in so gegensätzlichen Partien wie der Lucia in „Lucia di Lammermoor“ und kürzlich, zur Wiedereröffnung des Cuvilliés-Theaters, der Susanne in Mozarts „Figaro“. Ihren ersten Schallplatten hat Erika Köth inzwischen zahllose weitere hinzugefügt. Sie hat sogar durchgesetzt, die Zauberflöten-Arien ein zweitesmal aufzunehmen. Sie war mit ihrer früheren Leistung unzufrieden. Hier liegt der Grund zu all den schönen Erfolgen von Erika Köth: ein ständiges Streben nach Verbesserung ihrer Technik und ein unermüdlicher Fleiß, der sie an allen Partien ständig „feilen“ läßt, um sie so nahe als möglich an ihre Idealvorstellung der jeweiligen Gestalt heranzuführen. r. u.

NEUE STEREO-KONZERTSCHRÄNKE

Aus der Grundig-Produktion

Die Vollendung der akustischen Wiedergabetechnik wird mit Stereo-Konzertschränken erreicht. Mit ihnen können stereophonisch aufgenommenen Schallplatten und Tonbänder abgespielt werden. Der Eindruck ist verblüffend: Jedem Zuhörer ist es möglich, den Standort der Instrumente zu bestimmen, was ihm bei nichtstereophonischer Wiedergabe, wie man sie bisher nur kannte, unmöglich war. Die Darbietung durch die stereophonische Technik gibt also dem Hörer das ursprüngliche



Stereo-Konzertschrank SO 171

musikalische Erlebnis wieder, welches er hat, wenn er sich direkt vor den ausübenden Musikern befindet, wie dies z. B. auf den besten Plätzen der Konzertsäle zu sein pflegt.

Die einzelnen Stereo-Konzertschränke besitzen außer dem Rundfunkempfänger einen eingebauten Stereo-Plattenwechsler. Bei den Luxus-Konzertschränken kann ein Stereo-Tonbandgerät eingebaut werden. Sie sind so konstruiert, daß sie ohne jeden weiteren Zusatz das stereophonische Hör-Erlebnis vermitteln können. Wer dennoch mehr verlangt und wem es die räumlichen Gegebenheiten erlauben, dem stehen der Hi-Fi-Raumklang-Strahler und drei verschiedene Ausführungen der Hi-Fi-Raumklang-Box für eine weitere Steigerung der Klangwiedergabe zur Verfügung. Je nach seinen Raumverhältnissen und klanglichen Ansprüchen kann er die Anlage durch eines dieser Geräte oder ihre Kombination bis zur unübertrefflich besten Lösung ergänzen.

Auch bei Rundfunkempfang und beim Abspielen von nichtstereophonischen Schallplatten und Tonbändern vermittelt der Stereo-Konzertschrank dem Hörer einen unvergleichlichen musikalischen Genuß. Durch die Zwei-Kanal-Verstärkung und die eingebauten beiden Lautsprecher-Gruppen ist trotz nichtstereophonischer Wiedergabe eine Hi-Fi-Raumklangwirkung zu verzeichnen, wie sie eindrucksvoller kaum zu denken ist. Für den Besitzer behalten damit die vorhandenen Schallplatten und Tonbänder nicht nur ihren vollen Wert, sondern sie erleben noch eine bemerkenswerte Verbesserung der Klangwiedergabe.

Als vollendetes Spitzenerzeugnis präsentiert sich der Stereo-Konzertschrank SO 200. Der Rundfunkteil bietet einen Bedienungskomfort, der seinesgleichen sucht. Eine besondere technische Sensation ist der Stations-Tabulator. Sie können jetzt sechs ihrer Lieblingssender — davon fünf auf UKW einstellen und durch einfachen Fingerdruck jederzeit blitzschnell herbeizaubern. Technische Angaben:

Rundfunkempfänger: 18 Röhren · 23 (9 + 14) Kreise · UKW, Kurz-, Mittel- und Langwelle. 6 Superphon-Lautsprecher. 2-Kanal-Verstärker für Stereo-Wiedergabe von Schallplatten und Tonbändern. Stereo-Dirigent. 2 Hochleistungs-Gegentakt-Endstufen mit je 15 Watt Endleistung. 15 Drucktasten Stations-Tabulator für 5 UKW-Kanäle. Wunschklang-Register mit 4 Reglern und optischer Anzeige, kombiniert mit 2facher ZF-Bandbreitenregelung. Ton-Tabulator (Jazz — Sprache — Wunschklang — Orchester — Stereo). Magisches Auge in der Scala. Dreh- und schaltbare Ferritstab-Antenne mit beleuchteter Anzeige. Allbereich-Antenne. Automatische Rauschunterdrückung. Einknopf-Duplex-Abstimmung mit Schwungrad. Automatische Scharfabstimmung bei UKW. Anschluß für Stereo- und Normal-Tonbandgerät, 2 Hi-Fi-Raumklang-Strahler bzw. Hi-Fi-Raumklang-Boxen, Klangstrahler oder Außenlautsprecher. Wechselstrom-Ausführung.

Stereo-Plattenspieler: 10fach-Plattenwechsler für Stereo- und Normalplatten. Vorverstärker für Tonabnehmer. Automatische Beleuchtung des Plattenwechserraumes, der Bar und der Seitenfächer. Plattenständer. Platten- und Tonbandablage.

Stereo-Tonbandgerät: Stereo-Tonbandgerät TM 60 für Stereo- und Normal-Tonbänder. Bandgeschwindigkeit 9,5 und 19 cm/sec. 4 Stunden Spielzeit für Monobetrieb, 2 Stunden Spielzeit für Stereobetrieb.

DIE LEHRSCHELLPLATTE

Auf der 3. Generalkonferenz der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung in Kopenhagen waren die „Technischen Mittler (Film, Funk, Fernsehen, Tonband und Schallplatte) in der Musikerziehung“ eines der drei Leitthemen. Aber die Ergebnisse der Arbeitsgemeinschaft Technische Mittler waren zumeist von der Art, daß sie nur einem kleinen Kreis von Fachleuten und ausschlaggebenden Spezialisten nützlich sind und sich auf die musikerzieherische Praxis in der deutschen Bundesrepublik nur mittelbar auswirken können. Eine gewisse Ausnahme bildet der Sektor Schallplatte. Neben pädagogischen Reihen aus Indien und aus den USA, deren Qualität und Verwendbarkeit in den Einzelstücken stark schwanken, haben deutsche Firmen auf dem Gebiet der Lehrschallplatte Beispielhaftes vorzuweisen. Der Umsetzung dieser Einsicht in die Praxis steht nichts Wesentliches im Wege.

Das Ereignis für die Musikerzieher war die Begegnung mit einer Plattenserie, die ursprünglich gar nicht für die Verwendung im Unterricht gedacht war, mit der wissenschaftlichen Schallplatte, die Hermann Scherchen als Ergänzung zu den Gravesaner Blättern seines Experimentalstudios herausgibt. Diese Reihe will die mathematischen, elektroakustischen, physikalischen und psychologischen Grundlagen der Musik experimentell erschließen. Demonstrationen der Filter-, Nachhall- und Frequenzumwandlung dringen weit in bisher unerforschte Zonen der Klangwelt ein. Der Unterzeichnete führte dem Plenum der Isme als Beispiel Filterversuche vor, die bewiesen, daß das Obertonspektrum „anschaulich“ und erlebbar geworden ist, so daß sich der Musikerzieher nicht mehr mit kargen Informationen für seine Schüler zu begnügen hat. Dem ewig jungen Pionier, dem Dirigenten, Lehrer, Forscher und Publizisten Hermann Scherchen gebührt Dank für diese uneigen-

nützige Edition, die aus dem Musikunterricht der Gegenwart und Zukunft bald nicht mehr fortzudenken sein wird.

Die Musica Nova-Serie der Deutschen Grammophon Gesellschaft erwies sich als unentbehrliche Diskothek der zeitgenössischen deutschen Komposition, als *Hans Mersmann*, ihr Herausgeber, seine „Methodik der Werkanalyse“ mit Beispielen Neuer Musik von Jarnach, Distler, Fortner und Blacher belegte. Im Ausland hat die Musica Nova-Produktion als Repräsentation der deutschen musiksöpferischen Gegenwart unbestrittene Geltung erlangt. Es wäre sehr zu wünschen, daß unsere Höheren Schulen und Hochschulen, Konservatorien und Akademien von dieser besonderen Möglichkeit, zeitgenössische Musik zu studieren, mehr Gebrauch machten, als es nach geradezu bestürzenden Erhebungen bisher der Fall ist.

Besondere Aufmerksamkeit brachten die 450 Musikerzieher aus aller Welt der Musikkunde in Beispielen entgegen, von der die Deutsche Grammophon Gesellschaft die ersten 12 Langspielplatten herausgebracht hat. Zur Vorführung gelangten Ausschnitte der „Entwicklung des Jazz“ und der „Instrumentenkunde“. Das Grundprinzip ist die Vereinigung von Werkausschnitten in Stellvertretung vollständiger Kompositionen zu thematisch geschlossenen Beispielreihen. Die Bedenken, daß an Stelle von Ganzheiten nur Fragmente vermittelt werden, halten nicht stand, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Musikkunde weder Schallplattenlehrgang noch Lehrersatz sein will. Sie ist ein fallweise verwendbares, unerschöpfliches Hilfsmittel in der Hand des Musikerziehers, wenn dieser es versteht, den klingenden Aufriß der Musikgeschichte durch Opern- und Konzertbesuch und durch Selbstmusizieren der Klassen- und Schulgemeinschaft zu erfüllen und zu ergänzen. So verstanden, vereint die Musikkunde ein riesiges Repertoire von Studienmaterial, dem *Michael Alt* mit großem Geschick Ordnung und Gestalt verleiht.

Electrola bringt die Reihe *History of Music in Sound*, die von *His Master's Voice* ins deutsche Repertoire abgegeben wird. Die „klingende Musikgeschichte“ ist das Ergebnis einer Sendereihe der BBC London unter der Leitung von *Gerald Abraham* und liegt in 19 Langspielplatten abgeschlossen vor. Die Reihe verzichtet auf ausgesprochen stil-, gattungs- und instrumentalkundliche Themen zugunsten von geographischen, chronologischen und „schulischen“ Zusammenstellungen. Der Gesamtplan entspricht der sogenannten „Neuen Oxforder Musikgeschichte“, zu der die „History of Music in Sound“ die Ergänzung bildet. Den deutschen Musikerziehern sind vor allem die ersten vier Platten „Altertümliche und orientalische Musik“ und „Musik des



Stereo-Konzertschrank SO 200

frühen Mittelalters“ zu empfehlen, die eine Fülle z. T. erstmals veröffentlichter Dokumente besonders aus China, Indien, aus dem islamischen und byzantinischen Bereich und aus der frühen Polyphonie bieten.

Eine Besonderheit für den Kongreß in Kopenhagen war die Vorführung der tönenden Partitur. Das Kölner Konzertstudio hat mit freundlicher Unterstützung der Electrola ein Repertoire von Bildbändern angelegt, die gefilmte Partiturseiten wiedergeben. Ein mit der ablaufenden Schallplatte synchronisierter oder auch der von Hand gesteuerter Projektor läßt die Partitur des Werkes am Auge des Hörers vorbeiziehen. Auf diese Weise kann das Hörerlebnis nachhaltig zum Musikverständnis vertieft werden. Vergleichsweise wurden Ausschnitte von Orffs „*Carmina burana*“ und von Strauss' „*Till Eulenspiegel*“ vorgeführt. Anschließend wurden die ersten zwei Schulwerkplatten Musik für Kinder von Orff vorgestellt (Electrola Columbia). Diese vom Komponisten lizenzierten Modelle sind in den Raum-, Hall- und Mikrofondistanzverhältnissen und in der wortmusikalischen Regie hervorragend dramaturgisiert. Ihre Existenz auf Schallplatten widerspricht keineswegs dem improvisatorischen Grundprinzip der Orffschen Schulmusik, denn die Lied- und Instrumentalfassungen bedeuten kein non plus ultra, sondern einen von vielen möglichen Wegen, die der einzelne Erzieher in seiner jeweiligen Musizier- und Unterrichtswirklichkeit gehen sollte.

Um es vorweg zu sagen: die „Arbeitsspiegel“, mit denen die Teldec die Schallplatten ihrer Schulproduktion Musik versieht, sind Meilensteine auf dem Wege zur didaktischen Erschließung der Musik mittels technischer Hilfen. Die in Kopenhagen versammelten Musikerzieher erlebten mit Staunen, daß ihnen gleichsam auf Anhieb ein bestimmter „Pfeiler“ im Bau der Zaubergeflöte-Ouvertüre, nämlich die magischen Dreiklänge der Posaunen und Holzbläser als Symbole des Freimaurerbundes, angespielt wur-



Neue Kassette

den. Diese Möglichkeit, den Realklang eines Themenkopfes oder einer Orchesterfarbe an beliebiger Stelle des Unterrichtsgesprächs einblenden zu können, verdankt der Musikerzieher eben jenen sogenannten Arbeitsspiegeln, farbig hervortretenden Ringmarkierungen auf der Schallplatte, die ohne Unterbrechung des musikalischen Ablaufs den wichtigen Hinweis für das präzise Aufsetzen des Saphirs geben. Die Schulproduktion Musik ist nach diesem Gesichtspunkt vollständig durchgegliedert. Herausgeber ist *Alfons Walter* vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München, in Verbindung mit dem Verband Deutscher Schulmusikerzieher. Von den ersten 12 vorliegenden Langspiellplatten wurden neben der genannten Partie aus Mozarts Zauberflöte das Finale („lyrischer Hochstand“) aus Honeggers „Pacific 231“ angespielt. Einen besonderen Vorzug der Schulproduktion Musik dürfte in den Augen vieler Musikerzieher das Prinzip bedeuten, ausschließlich vollständige Kompositionen zu bieten, und sogar Opern nicht als leidigen Querschnitt, sondern mit nur geringfügigen Kürzungen (Strophen, Dialoge) in voller Ausdehnung zur Verfügung zu stellen.

Der Musikerzieher findet heute auf dem deutschen Schallplattenmarkt eine reiche Auswahl an Unterrichtswerken vor. Die Vorzüge der Serien gegeneinander abzuwägen, dürfte nicht leichtfallen und nur dem einzelnen in seiner konkreten Unterrichtssituation zum Vorteil gereichen.

Jörn Thiel

DER MYSTERIÖSE „HERR SANDERS“

Vor vielen Jahren, als nach dem Krieg auch beim Kölner Westdeutschen Rundfunk vieles im Argen lag, hatte man dort oft Mühe, mit nichts — denn es war ja so viel zerstört — gute Musik zu senden. Da kam Franz Marszalek, der neue Kölner Kapellmeister der „gehobenen Unterhaltungsmusik“ und der Operette auf den Gedanken, seine eigene, gerettete wertvolle Plattensammlung für Musiksendungen zur Verfügung zu stellen. Aber er tat es unter einem Pseudonym, als „Herr Sanders“. Nach und nach wurde diese Sendung „Herr Sanders öffnet seinen Plattenschrank“ abends um 21 Uhr, zweimal im Monat, zu einem Begriff für viele Tausende von in- und ausländischen begeisterten Rundfunkhörern. Seltene Aufnahmen von früher und ganz früher, berühmte Sänger und Instrumentalisten, viele schon lange tot, erstrahlten so zu neuem Glanz. Vor kurzem erfolgte die 250. Sendung des „Herrn Sanders“, alias Marszalek. Das Publikum beteiligt sich übrigens aktiv an der Bereicherung der Reihe, indem manche alten Platten, oft wahre Raritäten, von Sammlern eingesandt werden, um danach zur Sendung zu gelangen.

K. D.

EINE NEUE KASSETTE FÜR BÄNDER

Soeben erschien das Telefunken-Doppelspielband DS 65 wahlweise in einer neuen Verpackung: eine praktische Schwenk-Kassette mit durchsichtigem Innenteil läßt sich so aufklappen, daß selbst aus einer Reihe von mehreren nebeneinander stehenden Kassetten eine einzelne Spule herausgenommen werden kann, ohne daß die Kassette selbst von ihrem Platz entfernt zu werden braucht.

Philips hat den Schallplattenfreunden eine große Freude bereitet. Der weltberühmte *Hohnsteiner Kasper* wurde für die Produktion verpflichtet. Wir werden noch ausführlich die Platten besprechen. Einbanddecken für **MUSICA SCHALLPLATTE**, Jahrgang 1958, werden im Januar zum Preise von DM 2.— hergestellt. Vorbestellungen sind an den Bärenreiter-Verlag Kassel zu richten.

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Claus-Henning Bachmann, Hamburg; Prof. Günther Baum, Berlin; Dr. Werner Bollert, Berlin; Kurt Driesch, Köln; Prof. Dr. Helmut A. Fiechtner, Wien; Gerold Fierz-Bandli, Zürich; Walter Haas; Dr. Günter Haußwald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Ernst Krause, Berlin; Klaus Kirchberg, Oberhausen; Ulrich Klever; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Wolf-Eberhard von Lewinski, Darmstadt; Prof. Dr. Andreas Liess, Wien; Erich Limmert, Hannover; Dr. Heinrich Lindlar, Bonn; Dr. Heinrich von Lüttwitz, Neuß; Dr. Bernd Müllmann, Kassel; Dr. Wolfgang Rehm, Kassel; Dr. Hanspeter Reinecke, Hamburg; Jochen Rentsch, Wuppertal; Dr. Joachim Schäfer, Kassel; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Jörn Thiel, Köln; Ruth Übel, Nürnberg; Dr. Karl Widmaier, Baden-Baden; Dr. Gerhard Wienke, Schwaikheim; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1959 · 2



2. JAHRGANG

WANN KOMMT DIE DEUTSCHE PHONOTHEK?

HANSPETER REINECKE

Seit mehr als einem halben Jahrhundert gewinnt die Schallaufzeichnung als Faktor im Musikleben in immer stärkerem Maße an Bedeutung. Während in den Anfängen die Schallplatte eher als Unterhaltungs- und Belustigungsinstrument angesehen wurde, deren Wert als Kunstmittel oder Dokument nur gelegentlich erkannt und gewürdigt wurde, hat sich das Bild heute grundlegend gewandelt und wird es auch in noch steigendem Maße weiterhin tun. Gegenwärtig ist der Tonträger ganz allgemein ein ganz einschneidender Faktor im Leben des zivilisierten Menschen geworden, dessen Wirkungen und Veränderungen auf die soziologische Struktur noch nicht abzusehen sind. Rundfunk und Schallplatte sind neben Film und Fernsehen Wirtschaftszweige von beachtlicher Kapazität, aus der allein schon sich ihre Bedeutung unschwer ablesen läßt.

Ein großer Teil des Musiklebens vollzieht sich seit Jahren über den Tonträger, über Schallplatte und Tonband, oder zumindest in Verbindung mit ihm. So werden Musiksendungen im Rundfunk nur noch verhältnismäßig selten original gesendet, in den meisten Fällen aber vorher auf Band aufgenommen. Eine nicht geringe Anzahl von Schallaufnahmen besonderer künstlerischer Ereignisse bekommt unmittelbaren Dokumentarwert, während darüber hinaus weniger bedeutende Musikaufnahmen, insbesondere auch Unterhaltungsmusik, einen mittelbaren Wert besitzen als Spiegel eines zeitbedingten und fluktuierenden musikalischen Leitbildes.

Beachtenswert dabei ist die sich immer stärker ausprägende Wirkung technischer Mittel auf die klangliche Vorstellung, die jene vom Ideal des Konzertsaaaklangs immer stärker zu verdrängen scheint. Betrachtet man diesen Prozeß als eine gewissermaßen kalte Revolution des Musikempfindens durch den Tonträger und seine Möglichkeiten, so erscheint es — vor allem auch angesichts der geradezu exponentiellen Ausdehnung — nicht nur wünschenswert, sondern vielmehr außerordentlich dringlich, eine zentrale Stelle zu schaffen, welche die Aufgabe hat, möglichst alle noch erreichbaren Schallaufnahmen zu sammeln, zu systematisieren oder ihre Standorte nachzuweisen. Ferner müßten hier die Neuaufnahmen des Rundfunks und der Schallplattenindustrie zusammengefaßt und archiviert werden.

Da eine solche Institution nur dann einen wirklichen Wert besitzt, wenn sie Macht und Mittel hat, eine größtmögliche Vollständigkeit zu erzielen, wird sich letztlich der Staat als einzige zentrale Instanz einschalten müssen, die in der Lage ist, entgegenlaufende Interessen zu koor-

dinieren. Es wird also darauf ankommen, baldmöglichst eine zentrale und mit den erforderlichen Befugnissen ausgestattete *Deutsche Phonotheek* zu schaffen.

Bestrebungen in dieser Richtung sind schon seit einer Reihe von Jahren im Gange. Die Federführung für dieses Projekt obliegt dem Deutschen Musikrat, dem auch schon mehrere Vorschläge vorliegen. Allerdings taucht hier eine Fülle von Problemen auf, die sich vor allem auf die Abgrenzung der Aufgaben beziehen. Abgesehen von der Notwendigkeit der reinen Archivierung und Katalogisierung aller Aufnahmen, wie sie etwa vergleichsweise mit den Neuerscheinungen in der Deutschen Bücherei gehandhabt wird, sind die Bestrebungen zur Gründung einer Deutschen Phonotheek an zwei Hauptzielsetzungen gekoppelt: Einerseits soll sie der Nutzbarmachung von Schallaufnahmen vor allem für die *Forschung* dienen. Hierfür kommt es auf Vollständigkeit an, da man von vornherein noch nicht absehen kann, in welcher Weise die Aufnahmen einmal verwendet werden sollen. Insofern wäre eine Vorauswahl nach dem Wert der Aufnahmen von Nachteil, da diese, wenn auch keine große musikalische, so doch evtl. eine um so größere soziologische Bedeutung haben können. Andererseits soll die Deutsche Phonotheek ihr Material als Lehrmittel in den Dienst der *Musikerziehung* stellen. Hierfür wäre eine ganz andere Struktur der zur Verfügung stehenden Aufnahmetitel erforderlich, da vermutlich von weniger Beispielen größere Stückzahlen vorhanden sein müßten, um die Nachfrage zu befriedigen.

Die reine *Archivierung* und *Katalogisierung* dient zunächst dem „erst einmal Erhalten“. Sie müßte als die grundlegende Forderung an die zu schaffende Deutsche Phonotheek angesehen werden. Die Schallaufnahmen würden in ein oder zwei Exemplaren gesammelt und unter technisch möglichst günstigen Bedingungen aufbewahrt.

Große Schwierigkeiten allerdings ergeben sich bei der Frage der *Inanspruchnahme des Archivs*. Abgesehen von der Klärung der rechtlichen Verhältnisse in bezug auf den Gebrauch von Schallaufnahmen treten hier ganz konkrete finanzielle Probleme in Erscheinung. Während die Verwendung von Dokumentaraufnahmen für die Wissenschaft einen vergleichsweise geringen Umfang haben würde, sähe das Bild bei Einbeziehung eines größeren Leihverkehrs zum Zwecke der Musikerziehung anders aus. Schallplatten von Dokumentarwert dürften z. B. grundsätzlich nicht ausgeliehen werden, weil die Gefahr der Abnutzung und Beschädigung viel zu hoch wäre. Solche Aufnahmen müßten auf Tonband umgespielt werden, was bei dem mutmaßlichen Umfang der Entleihungswünsche außerordentlich kostspielig werden könnte, weil hierfür ein großer Aufwand an Apparaturen, Material, Zeit und Personen erforderlich wäre.

Es handelt sich demnach um ein Problem von wirklich dringender Notwendigkeit. Es gilt, eine zentrale Institution für die Sammlung und Archivierung aller erreichbaren Musikaufnahmen zu schaffen, um wertvolles Kulturgut zu erhalten und der Forschung und Lehre nutzbar zu machen. Sicher ist, daß für die Gründung einer Deutschen Phonotheek eigentlich keine Zeit mehr verlorengehen darf, weil der Start später immer kostspieliger wird und laufend wertvolle Aufnahmen verloren gehen, die nicht wieder zu ersetzen sind, so beispielsweise durch Verpflichtungen zum Löschen, wie sie in Funkhäusern bestehen. Die juristischen Schwierigkeiten müßten auf gesetzlicher Basis zu lösen sein, und zwar in der Weise, wie es in anderen Ländern z. T. seit Jahren geschieht: Italien besitzt eine „Discoteca di Stato“, Frankreich die „Phonothèque Nationale“. Auch dürfte der finanzielle Aufwand nicht zu niedrig veranschlagt werden, soll die Institution wirklich einen Nutzen bringen. Sie würde aber den Aufwand stets als moderner Bewahrer unseres vergangenen und gegenwärtigen musikalischen Kulturgutes rechtfertigen.

SÄNGER UND SCHALLPLATTE

GÜNTHER BAUM



Maria Meneghini-Callas
und Giuseppe di Stefano

Kann die Schallplatte dem werdenden Sänger nützen? Vielleicht wird die Frage manchen verwundern, da doch der Nutzen eines guten Vorbildes, das ein angehender Sänger sich unendlich oft vor Ohren führen kann, auf der Hand zu liegen scheint. Auch gibt es zweifellos Zeugnisse von Sängern, die den Wert der Schallplatte für ihre Ausbildung ausdrücklich bestätigen. Die Interpreten waren aber meist schon fertige Sänger, als sie die Schallplatte zu Studienzwecken herangezogen, d. h., daß einmal ihre sängerischen Funktionen bereits hochgradig entwickelt waren und daß sie obendrein über das nötige Maß an selbständigem künstlerischem Willen verfügten. Ferner gehörten sie fast immer dem „akustischen Typ“ an, der in der Lage ist, über das Ohr und die Imitation zu eigenen sängerischen Fähigkeiten zu gelangen. Das ist aber keineswegs bei allen Sängern und schon gar nicht bei allen angehenden Sängern der Fall.

Bei dem Studierenden sind oft die technischen Vorbedingungen noch nicht gegeben, die ihn instandsetzen, auf dem Wege der Nachahmung dem Schallplatten-Vorbild erfolgreich nachzueifern. Besonders unbefriedigend muß dieser Versuch dann enden, wenn der methodische Weg des Unterrichts von dem des Vorbildes erheblich abweicht. Man kann nämlich Stimmen aus dem Piano heraus zu immer größerer Klangentfaltung entwickeln; man kann sie aber auch umgekehrt, von einer gesunden, kraftvolleren Tongebung ausgehend, zum Piano hinführen. In solchen Fällen kann die Schallplatte nur in vertrauensvoller Zusammenarbeit mit dem Lehrer nutzbringend verwendet werden. Eine allgemein gültige Gesangstechnik gibt es nicht. Es wird auf sehr verschiedene Arten schön gesungen. Das meist dann, wenn die angewandte Technik der körperlich-seelischen Struktur des Sängers entspricht. Die sängerische Persönlichkeit paßt nämlich das technisch Erlernte allmählich den eigenen inneren Voraussetzungen an. Außerdem ist den Großen unseres Fachs ganz Verschiedenes angeboren, was sie nie zu lernen brauchen: der eine verfügt von Haus aus über ein wunderbar klingendes Piano, der andere über eine strahlende Höhe. Das nun einfach von der Platte ablauschen zu wollen, ist für den vom Schicksal minder Begünstigten sehr schwer, wenn nicht unmöglich.

Ist also schon in gesangstechnischer Hinsicht die Persönlichkeit des Singenden von nicht zu unterschätzender Bedeutung, wieviel mehr erst in künstlerischer. Wer Dinge des Ausdrucks und der Gestaltung nur nachahmen will, der wird es nicht weit bringen. Wie viele junge

Baritonisten wünschen sich heute nichts sehnlicher, als einmal so zu singen wie Fischer-Dieskau. Sie kommen gar nicht auf den doch so naheliegenden Gedanken, daß Fischer-Dieskau nie eine so eingeprägte Persönlichkeit geworden wäre, wenn er in ihrem Alter nichts anderes gewollt hätte, als zu singen wie Schlusnus! Neben der gesangstechnischen Ausbildung ist doch gerade die Erziehung zur selbständigen künstlerischen Persönlichkeit die zweite große Aufgabe des Studienganges. Es wäre falsch, jedem das Studium zu verweigern, bei dem sich die Begabung nicht von vornherein so zwingend offenbart wie etwa bei Hermann Prey. Entwicklungsfähige Ansätze freilich müssen spürbar sein, aber sie werden durch große Vorbilder von der Platte her nicht entwickelt. Künstlerische Gestaltung nachahmen, statt sie sich nur von der eigenen Erkenntnis und Vorstellungskraft diktieren zu lassen, das heißt bereits dem Effekt huldigen, den Wagner so schlagend als „Wirkung ohne Ursache“ definiert hat.

So bleibt der Wert der Schallplatte für den angehenden Sänger an die Fragen gebunden, welche Voraussetzungen der Studierende mitbringt und zu welchem Zweck er die Platte benutzt. Sein künstlerischer Eigenwille muß schon so weit geweckt und gestärkt sein, daß er nicht mehr dem Wunsch nach bloßer Nachahmung verfällt. Hört er sich beispielsweise ein Lied an, dargeboten von verschiedenen Sängern, so wird er finden, wie selbstverständlich jeder Interpret seine Auffassung zur Geltung bringt. Er wird weiter vergleichen und beurteilen lernen, was gut und schlecht, was falsch und richtig ist: wie etwa Musikalisches (Tempo, Phrasierung) bei dem einen Sänger weit hinter dem rein Klanglichen zurücksteht, während es bei dem anderen als elementarer Bestandteil wirkungsteigernd in Erscheinung tritt; wie der eine Interpret so und so viele Ausführungsvorschriften übersieht, während der andere sie mit minutiöser Genauigkeit befolgt. Vor allem muß der Studierende durch die bloße Klanggebung hindurchhören und lernen, die gesteigerte Intensität oder den unbedingten Gestaltungswillen jedes großen Sängers aufzuspüren, um zu wissen, daß auch er diese Kräfte in sich entwickeln muß. Geht es ihm so um Grundsätzliches statt um klangliche oder gestalterische Details, dann kann ihm die Schallplatte sehr von Nutzen sein. Nur vergesse er bei Operaufnahmen nie, daß sie im Studio gemacht sind, wo der Wegfall des Schauspielerischen das Singen sehr erleichtert. Er selbst wird aber seine Partien erst einmal als Darsteller auf der Bühne singen müssen, wo es nicht angeht, sich seiner Tongebung so ausschließlich zu widmen. Wohl ist es notwendig, daß der angehende Sänger seine Ziele hoch steckt, aber es ist falsch, die geduldrigen Schritte zu übersehen oder gar überspringen zu wollen, die einzig zu diesen Zielen führen. Gipfel nimmt man nicht im Sturm, und Gipfelleistungen vollbringt man nicht von heute auf morgen: auch Maria Meneghini-Callas hat vor zehn Jahren noch nicht so gesungen wie heute!

VOLKSMUSIK AUS GRIECHENLAND

RUDOLF KARMANN

Die Volksmusik Griechenlands stellt eine glückliche Verbindung von altgriechischer Musik und orientalischen Einflüssen dar, die in spätbyzantinischer Zeit miteinander verschmolzen. Westliche Einflüsse sind nur auf den Ionischen Inseln zu verspüren, wo sich eine eigenständige Inselkultur herausgebildet hat. Die tonartlichen und rhythmischen Charakteristika der griechischen Volksmusik bestehen in $7/8$ -, $9/8$ - und in $5/8$ -Rhythmen sowie in Tonarten mit Stufen, die sich von den unsrigen sehr unterscheiden. In dieser Eigenart aber ist der besondere Reiz der griechischen Musik begründet.

Die griechischen Volkslieder und Tänze, die uns auf einer Philips-Platte die Volkstanz- und Volksliedgruppe „Panegyris“ unter Leitung von D. D. Stratou darbietet, sind von einem eigentümlichen fremdartigen Zauber. Von herber, düsterer Schönheit sind die balladenhaften Lieder der Klephten, der kriegerischen Bergbewohner des Festlandes. Es sind Lieder aus der Befreiungszeit, „Räuber“- und Kriegslieder, die in ihrer Ursprünglichkeit und wilden Heroik ihresgleichen suchen. Tiefergreifend sind die *Mirologia* (*Mirologia*) oder *Threnoi* (*Thrini*), die neugriechischen Totenklagen, auf der Platte mit Klagegesängen bezeichnet, in denen noch die altgriechischen, schon bei Homer belegten Totenlieder nachklingen; sie sind noch heute ein unerläßlicher Teil des Totenrituals und werden von Frauenstimmen improvisatorisch vorgetragen, sind jedoch keine Kirchengesänge. Zart wirken hingegen die griechischen Wiegenlieder, wie „*Nanourisma*“, welches ein Sopran von feinem dunklem Timbre in wunderbarem silbrigem Piano wiedergibt. Überhaupt fesseln die Sängerinnen, glockenhelle Soprane und Mezzosoprane sowie dunkle Altstimmen, durch ihre raffinierte Kehlfertigkeit. Verträumt, einer süßen Elegie gleich, klingt das thrakische Liebeslied „*Lolenoume*“, in welchem allerdings bulgarische Elemente schon stark hervortreten, wie sich überhaupt in Thrakien bulgarischer Einfluß geltend macht. Die von Volksinstrumenten und häufig auch vom Gesang begleiteten griechischen Volkstänze werden in zwei Gruppen eingeteilt: in den lebhaften „*Pidiktos*“ und den zurückhaltenden „*Syrtos*“. Der erstere, der „Springtanz“, stammt aus dem Hochgebirge, zeichnet sich durch kräftigen, männlichen Schritt aus und wird vornehmlich von Männern getanzt. Der „*Syrtos*“ oder „Schleiftanz“ ist im Flachland, an der Küste und auf den Inseln zu Hause und von lyrisch-weiblichem Charakter und freier musikalischer Form; er wird von Männern und Frauen getanzt. Am beliebtesten sind die Reigentänze, unter ihnen auch der „*Klephtikos*“, der Tanz der Krieger, ein wilder Schwertertanz, der antiker Tradition entstammt: die *Pyrrhiché* der Dorer.



Viktor Baroitius: Hirte mit Schalmei

Die griechische Insel Zypern (*Kypros*), der ehemalige Vorposten des byzantinischen Reiches im östlichen Mittelmeer, das jahrhundertlange Bollwerk des orthodoxen Christentums wider die

Osmanen, ist heutzutage wieder in den Brennpunkt der Weltpolitik gerückt. Die altertümliche Folklore dieses paradiesischen Eilandes tritt uns auf einer weiteren Philips-Langspielplatte „Griechische Musik aus Zypern“ entgegen: Vina Kyparissi singt mit bezaubernder, schmelzender Altstimme Volkslieder, die eine höchst glückliche Verbindung altgriechischer Musikelemente und orientalischer Einflüsse zeigen, deren Vereinigung in byzantinischer und nachbyzantinischer Zeit auf dieser Insel stattgefunden hat. Die Lieder erzählen uns vom alltäglichen Leben, vom heroischen Kampf der Kyprioten gegen die räuberischen Araber, Sarazenen und Türken. Von strahlender Schönheit sind die schwermütigen Liebeslieder, altertümlichen historischen Balladen und ergreifenden düsteren Totenklagen. Ein Orchester griechischer Saiteninstrumente begleitet die in dunkler Klangfarbe dahinschwebende Stimme der Sängerin mit hellperlenden, flimmernden Akkorden.

Makedonien, ältester Kulturboden, auf dem sich so oft im Laufe der Jahrhunderte das Geschick Europas entschieden, tritt uns auf einer dritten Philips-Platte vor Augen. Hier überschneiden und durchdringen sich gegenseitig die Folklore Serbiens, der Türkei, Bulgariens und Griechenlands — ein Schmelzbottich verschiedenster Volksmusiken: türkische Rhythmen und türkische Instrumente herrschen vor, vermischt mit altgriechischen Elementen, die noch aus der ältesten Geschichte des Landes stammen. Vaska Llieva und Vanja Larazeva singen uns Volksweisen ihrer Heimat. Der Klang ihrer hohen nasalen Stimmen von durchaus orientalischem Charakter, langgezogen und in Fiorituren schwelgend, begleitet von Kaval (langes Blasrohr mit sieben Grifflöchern) und handgeschlagener Trommel, wirkt besonders düster und eigenartig. Es sind meist altertümliche, balladeske Haidukenlieder. Von ergreifender Schönheit ist die Ballade „Oj, Korum, more!“ aus der Gegend von Kumanowo, die von der Blutrache der Komitadschi handelt — eine feierlich getragene Melodie, von schmerzlicher Wehmut erfüllt, voll üppig wuchernder Praller und Rouladen. Von zwingender Wucht ist der Kolo aus Veles, in wildem 7/16-Rhythmus, vom Calgija-Orchester gespielt, ein berauschendes Klanggewirr voll schriller Dissonanzen. Als Hauptinstrumente sind zu erwähnen die Lyra (eine Abart der arabischen Rebec), die Laute, die Santouri (das Zymbal), die Pipiza (eine Art Oboe), die Coramusa (der Dudelsack), Klarinette und Hirtenflöten (wie der Aulos) aller Art, Trommeln türkischer Herkunft, Triangel und Def (Tamburin).

Herb bei großartiger Schönheit wirken vor allem Hirtenreigen mit ihren zündenden, stets aufpeitschenden Rhythmen — wilde Naturlaute schlechthin: einförmig, immer wieder anschwellend zur Lebensfreude, absinkend zu kurzem, weitschwingendem Atemholen, dies in bluthaft pochendem Rhythmus, mit weit ausholender und das Echo genießender Falsettstimme, der Stimme der zeugenden Natur. Der Ruf des uralten Hirtengottes Pan ist heute noch lebendig in der Bergwildnis des Epirus, auf den Felsen von Kreta, in den Hainen des Peloponnes. Das trunkene ekstatische „Evoë“ des Dionysus zwingt, einer unbändigen Naturkraft gleich, uns wie in archaischen Zeiten unwiderstehlich in seinen Bann.

*

Der Beitrag stützt sich auf folgende Platten: Philips 00745 NR, 427001 NE, 427005 NE.

PASSIONSMUSIK UND OSTERBOTSCHAFT

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Passio secundum Joannem*. Agnes Giebel, Marga Höffgen, Ernst Haefliger, Franz Keld, Hans-Olaf Hudemann; Thomanerchor und Gewandhausorchester; Leitung: Günter Ramin. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft APM 14136/138, 3 Platten, 33 U, DM 72.—

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Faust*. Der Tragödie erster Teil. In der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses, Paul Hartmann, Gustaf Gründgens, Käthe Gold, Elisabeth Flickenschildt. Literarisches Archiv der Deutschen Grammophon Gesellschaft LPMS 43021/023, 3 Platten, 33 U, DM 72.—

Wer immer sich um gültige Zeugnisse einer deutschen Geisteshaltung bemüht, der wird im Bereich der Kunst auf Werke stoßen, die zum Spiegel einer abendländischen Kulturentwicklung geworden sind. Sie gründen sich fast stets auf eine philosophische Einstellung und nehmen zu den letzten Problemen Stellung. In der Musik wie in der Dichtung besitzen Bach und Goethe jene Kraft der Gestaltung, deren Niederschlag über Jahrhunderte wirksam ist. Bachs Anschauung kreist dabei vielfach um eine zentrale Glaubenserfahrung, wie sie im biblischen Passionsgedanken, im Tod und in der Auferstehung Christi gegeben ist. Verschiedentlich hat er in seinem Schaffen diesem Gedanken nach Texten der Evangelisten Ausdruck gegeben. Das Ergebnis stellt eine Reihe von Passionsmusiken dar, von denen die nach Johannes zu den profiliertesten gehört. Goethe packt das Ostererlebnis vom Wort her visionär in seinem „Faust“, der zugleich zum Spiegel des ewig irrenden und suchenden Menschen geworden ist, der nach Erlösung strebt. Während Bach aus der Enge des mitteldeutschen Raumes, gestützt auf Luthers Bibeltext, Choral und zeitgenössische betrachtende Dichtung, das Wunder des Glaubens und die Überwindung des Todes mit musikalischen Mitteln seiner Zeit aufzeigt, spannt Goethe den Kreis unendlich weiter; denn er verschmilzt Antike und Mittelalter zu zeitlos gültiger Gegenwart. Er wählte dazu die Form des Dramas, das er seiner eigenen Gesetzmäßigkeit unterwarf, dabei die Realisierung bis an die Grenzen des Möglichen vorantreibend. Der Thomaskantor beschränkte sich auf die traditionelle Form seiner Zeit, verlieh ihr jedoch Einmaligkeit. In Bachs „Johannespassion“ und in Goethes „Faust“ manifestiert sich abendländische Kultur. Zu ihr durch lebendigen Umgang ein stetig sich erneuerndes Verhältnis zu finden, ist nötiger denn je. Insofern bedeutet eine Begegnung mit diesen beiden Werken auf der Schallplatte nicht nur das Erlebnis einer großen künstlerischen Leistung, sondern es wächst auch die Liebe zu diesen Kunstwerken, vollends dann, wenn sie uns in makelloser Gestalt gegenübertreten.



Kreuzigung, Graphik um 1400

Die Aufnahme von Bachs „Johannespassion“ ist schon fünf Jahre alt. Sie hat nichts von ihrer dokumentarischen Größe eingebüßt. Sie bietet das Werk in der Endfassung nach 1740. Damit wurde die verlässlichste Gestalt gewählt. Bibelworte, madrigalische Stücke und Choralsätze bilden ja gerade hier ein eng miteinander verwobenes Ganzes, und die Abschnitte greifen oft nahtlos ineinander über, wie es die Aufnahme überzeugend darlegt. Man spürt dabei die oft betonte dramatische Gestaltung des Werkes, die hier ihre Wurzel besitzt und nicht nur allein von der handlungsmäßigen Plastik des Ablaufs bestimmt wird, sondern ebenso sehr vom Wechsel der chorischen, solistischen und instrumentalen Mittel. Auch dem unvoreingenommenen Hörer werden sich Eingangs-

und Schlußchor, nicht minder die Stimmen des Volkes „Kreuzige, kreuzige!“ in ihrer erschütternden Kühnheit erschließen. Die Alt-Arie „Es ist vollbracht“ oder die Sopran-Arie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ dürften gerade hier aller Zufälligkeit in der Interpretation entkleidet sein. Das gilt auch für die schlanke Beweglichkeit der Rezitative, die den Evangelienbericht zu zügiger Geschlossenheit verdichten. Der Wert der Aufnahme besteht vor allem darin, daß ein Höchstmaß an vollendeter musikalischer Werktreue erreicht ist. Sie bildet ein Dokument für eine künstlerische Leistung, die an eine Welt des Glaubens heranführt, aber auch in ihrer klanglichen Konzeption reich gestufte Gefühle aufbricht. Die jungen, biegsamen Stimmen der Thomaner, unnachahmlich in ihrem chorischen Zusammenklang, gewährleisten durch betonte Durchsichtigkeit des linearen Gefüges, durch einen völlig untheatralischen Stil stärkste Eindrücke. Die Orchesterinstrumente gewinnen in der Aufnahme besonderes Leben; hervorragend die unaufdringliche Schlichtheit der Bläserpartien, die Behutsamkeit des Streicherklanges. Ein erlesener Kreis von Solisten gibt den Arien und Rezitativen genau jene erforderlichen episch betrachtenden oder dramatisch erregenden Werte. Für den frühverstorbenen Thomaskantor Günther Ramin dürfte diese Aufnahme in der Thomaskirche zu Leipzig gewiß die Krönung eines unermüdlichen Dienstes am Werke Bachs bedeuten haben. Die Lauterkeit seiner Interpretation spiegelt sich in einer geistigen Einstellung, die bei zügigen Zeitmaßen an die Wurzel des Kunstwerkes führt. Wir sollten dankbar sein, daß uns die Schallplatte so reich zu beschenken vermag.

Die Aufnahme von Goethes „Faust I“, ebenfalls bereits 1954 entstanden, geht auf eine Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses und damit auf eine praktisch erprobte Fassung zurück. Für die Übertragung des Textes auf die

Platte wurden oft einschneidende Kürzungen vorgenommen. Sie dienen aber nicht dazu, wie K. H. Ruppel in seinem Geleitwort schreibt, „Zeit zu gewinnen“, sondern wollen „Hilfsmittel der Sinn-deutung“ sein. Damit wird eine wichtige Frage angeschnitten, inwieweit wir berechtigt sind, Striche an einem Kunstwerk vorzunehmen, wenn wir seine Darstellung als gültig empfinden wollen. Die Theaterpraxis wird sich der Notwendigkeit nicht verschließen können; die Schallplatte hätte jedoch die Möglichkeit, andere Wege zu gehen. Bei der vorliegenden Aufnahme fehlen beispielsweise entscheidende Stellen im „Osterspaziergang“ völlig, deren Weglassung keineswegs allein mit Rücksicht auf Konzentration des gedanklichen Gehalts zu rechtfertigen ist. Die Sprechplatte an sich besitzt ja ganz andere Voraussetzungen als die Musikaufnahme. Der Sprachleib des Wortes steht hier völlig ohne illusionsbeeinflussende Kulisse im Raum. Als Sinnträger formt und gestaltet der Sprecher das Wort, um damit einen geistigen Bezug herzustellen, der uns das Verständnis der Dichtung ermöglicht. Zu welchem Ergebnis hierbei vorgedrungen werden kann, das beweist die Wortmodulation von Käthe Gold als Margarete. Die Skala menschlicher Gefühle und Leidenschaften zwischen Liebe, Vertrauen, Hoffnung und Verzweiflung ist kaum je so spannungsstark durchschritten worden, wie es hier der Fall ist. Es schwingt in dieser Gretchen-Stimme eine wunderbar mädchenhafte Gelöstheit, andererseits kommt eine innere Verhaltenseinheit und sprachliche Zucht zum Ausdruck, die es zu einem erschütternden Erlebnis macht, die Szenen zu verfolgen. Auch Paul Hartmann als Faust weist jene reiche Wandlungskraft in der Sprache auf. Pathetisch dagegen spricht Gustaf Gründgens den Mephisto, klug und kühl Elisabeth Flickenschildt die Marthe. Entscheidend bleibt, daß über alle profilierte Einzelleistung hinaus die Idee der Dichtung in ihrer ganzen weltweiten Spannung spürbar wird.

Günter Hauswald

FÜNF STREICHQUARTETTE SPIELEN MOZART

KV 387

QUARTETTO ITALIANO; Electrola C 90332, 33 U, DM 24.— (Rückseite KV 421)

AMADEUS-QUARTETT; His Masters's Voice, E 60082, 33 U, DM 12.—

JUILLIARD-QUARTETT; RCA LM 2167, 33 U, DM 24.— (Rückseite KV 465)

BUDAPESTER STREICHQUARTETT; Philips, AL 01125, 33 U, DM 24.— (Rücks. KV 421)

JANAČEK-QUARTETT; Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18342, 33 U, DM 24.— (Rückseite: Janáček, 2. Quartett)

„Padre, Guida et Amico“ nannte Wolfgang Amadeus Mozart den 24 Jahre älteren Joseph Haydn in einem italienisch gehaltenen Widmungsschreiben, das er seiner Folge von sechs Streichquartetten des Jahres 1785 (begonnen 1782) beilegte. In dem ersten dieser Stücke, G-Dur KV 387, läßt sich Mozart — angeregt und doch unab-

hängig von Haydn — bereits als vollkommen eigengesichtiger Meister erfahren. In diesem Quartett verfolgt man, wie nahtlos Mozart hier die klassische stilistische Mitte zwischen Haydn und Schubert fand, kompositionstechnisch gesagt: wie er kontrapunktischen und harmonischen Stil exakt auszugleichen verstand.

So läßt dieses G-Dur-Quartett auch mit am deutlichsten erkennen, inwieweit ein Streichquartett-Ensemble den Mozart-Stil beherrscht. Jene stilistische Mitte muß nicht weniger sicher realisiert werden können als das Gleichgewicht von „galant“ und „gelehrt“. Das Stück ist weder ein Divertimento noch eine Fuge. Die geringsten Abweichungen von der Mittellinie beeinträchtigen das stilistische Bild. Die fünf Quartett-Vereinigungen, deren Aufnahmen ich miteinander verglich, zeigen ein hohes Niveau. Die Unterschiede sind manchmal nur an relativ geringfügigen Details festzustellen. Aber: bei Mozart kommt es besonders auf die Feinheiten an. Es fällt zunächst auf, daß kein deutsches Ensemble genannt werden kann (von allen Mozart-Quartetten wird nur ein einziges, KV 458, mit einem deutschen Quartett angeboten!) und daß die überzeugendsten Interpretationen Spielern gelangen, die aus der ungarisch-böhmischen Länderecke stammen. Liegt das daran, daß Ensembles aus anderen Ländern eher zu einer verfälschenden rokokoniedlichen Wiedergabe neigen?

Beim *Quartetto Italiano* ist gewiß alles sauber und klangschön erarbeitet, aber im Charakter kommt der Divertimento-Geist zu stark in den Vordergrund: mit einer zum Süßlichen neigenden Melodieführung bei Vernachlässigung der Nebstimmen. Der Klang ist entsprechend weich und biegsam, der Vortrag in den Tempi schwankend. Man spielt mit der Agogik eines Sängers, bringt Staccato-Noten nicht kurz genug, nimmt auch dann Akkorde in den vollen Viertel-Noten, wenn es auf Kosten eines knapperen, durchsichtigeren und nervigeren Stils geht. Rhythmisch verschleierte Übergänge und Ritardandi gehören ebenfalls zu diesem stilistisch etwas mozartfernen Bild. Immerhin und erfreulicherweise bringt dieses Quartett alle Wiederholungen, was eigentlich selbstverständlich sein sollte, aber von den wenigsten geübt wird. Sehr verinnerlicht kommt der langsame Satz zur Geltung, während Menuett und Finale einen stellenweise etwas larmoyanten, weichlichen Ausdruck erhalten, der wohl recht einschmeichelnd sein mag, aber nur oberflächlich Mozart entspricht.

Die Wiedergabe durch das *Amadeus-Quartett* steht zwischen dieser italienischen „Version“ und der nervig-prickelnden, scharf bis aggressiven bei den Budapestern und dem Janáček-Quartett. Beide Tendenzen finden wir bei den Amadeus-Quartettspielern noch nicht im rechten Ausgleich vereint, der mozartgerecht wäre. Nach neuesten Aufnahmen anderer Mozart-Titel mit dem Amadeus-Ensemble zu urteilen, hat man sich inzwischen zur strengeren Interpretation hin entwickelt. Hier aber stehen prägnante, energische Passagen neben weichen, zu zarten Partien. Der erste Satz wird



gut akzentuiert, singend, atmend vorgetragen. Leider stand offenkundig das Mikrofon zu nah am Violoncello, das oft dumpf und aufdringlich wirkt. Das Menuett kommt hinreißend konzis und intensiv heraus, während der langsame Satz, ein Andante, zu einem Adagio erweitert wird. Beim Seitenthema — vor allem in der Reprise Takt 86, tiefe Lage der 1. Geige — ist die stilistische Unsicherheit zu erkennen: plötzlich bricht eine Beethoven-Expressivität aufdringlich hervor, die störend aus dem Rahmen fällt. Hierher gehört auch der überdeutliche Lagenwechsel beim dritten Thema des Finale, das ansonsten spannungsreich und präzise interpretiert ist.

Das *Juilliard-Quartett* ist stilistisch zuverlässig, filigran und kultiviert wie kein anderes. Der Klang ist einheitlich und erstaunlich durchsichtig. So gelingt das Finale, in Stil und Klang einer der schwierigsten Quartettsätze bei Mozart, genau, ja vorbildlich, vielleicht von dem ein wenig zu schnellen Tempo abgesehen. Hätte man auch die anderen Sätze so innerlich erfüllt, profiliert und weniger matt gespielt, die Aufnahme wäre die beste von allen, die ich hörte, geworden.

Hätte das *Janáček-Quartett* ein wenig vom geschlossen-ebenenmäßigen, subtilen und transparenten Klang der Juilliards, würde man dieses Ensemble wahrscheinlich bevorzugen. Denn hier ist die Vehemenz und Vitalität beispielhaft, mit der Mozart sowohl in seiner Melodik als auch in seiner herben Chromatik und Rhythmik überraschend gut entsprochen wird. Aggressiv-scharf, aber nie hart, stets von innerer Spannung erfüllt, fasziniert diese Interpretation unmittelbar. So markant und akzentuiert, so unerbittlich und kraftvoll möchte man Mozart immer hören. An einigen Stellen wird der Taktschwerpunkt leider

überakzentuiert, im zu langsamen Andante fehlen die Zwischentöne, das Finale ist zu derb. Aber so, wie bei dieser Aufnahme der zweite, der Menuett-Satz gespielt ist, erscheint er ideal: so wie hier muß die chromatische Linie des Themas durchgefeilt, Ton für Ton gleichsam angeschlagen sein, so wie hier sollte man immer die punktierten Noten bewußt wiedergeben, die Auftakte (im Trio etwa) markieren und den Klang genau mozartisch-intensiv, weder nach Haydn noch nach Schubert hin halten. Kein Quartett der hier besprochenen hat diesen Satz so trefflich geboten wie das Janáček-Ensemble. Einen Hinweis verdient der Takt 219 des Finale: nur bei diesem Ensemble hört man diese Stelle richtig musikalisch erfäßt.

Befriedigt also beim vierten und dritten Satz das Juilliard-, beim zweiten Satz das Janáček-Quartett am ehesten, so beim ersten Satz das *Budapester Streichquartett*, bei dem indes auch die anderen Sätze — von Schönheitsfehlern abgesehen — überzeugen können, weil durchweg stilsicher, kultiviert und nervig zugleich gespielt wird. Die Phrasierungen des ersten Satzes sind deutlich kontu-

riert, der Rhythmus besitzt beachtliche Spannkraft, der Klang bleibt stets voll und klar. Im zweiten Satz gibt es einen störenden Lagenwechsel in der ersten Geige. Die Darstellung ist hier kräftig und dennoch locker, die Linien sind eindringlich und intelligent geformt. Der dritte Satz gefällt in seinem ausgeglichenen, ruhigen Charakter. Das hier angeschlagene Tempo halte ich für das richtige. Die Gefühlsintensität ist unmittelbar bewegend und doch stets dezent. Auch das Finale klingt sehr entschieden und ausbalanciert geprägt. Schade, daß man im ersten und vierten Satz auf die Wiederholungen verzichtet, denn als Ganzes beeindruckt diese Interpretation am stärksten.

Die Aufnahmetechnik ist bei allen Platten vorzüglich. Einschränkend kommt aber hinzu: beim Amadeus-Quartett ein leichtes Rumpeln, bei den Italienern ein stellenweise zu flacher Klang und leider bei allen 30-cm-Platten die Beobachtung, daß die letzten Rillen, der letzte Satz zumeist, in der Qualität nachlassen, den Klang verschärfen und verwischen. *Wolf-Eberhard von Lewinski*

DIE FARBIGE WELT DER SCHALLPLATTE

Orchestermusik

RICHARD STRAUSS: *Don Quixote op. 35*; *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Berliner Philharmoniker, Siegfried Borries, Michel Schwalbé, Giusto Cappone, Paul Tortelier; Dirigent: Rudolf Kempe. Electrola E 80438, 33 U, DM 19.—

Über diese beiden Tondichtungen gibt es heute keinerlei Zweifel mehr, sie haben ihren festen Ort in der Musikgeschichte bezogen und ebenso in dem Repertoire unserer großen Orchester. Der Schallplattenfreund hat sich nur zu entscheiden, von welchem Orchester und unter welchem Dirigenten er sich diese beiden virtuellen Musikschauspiele, denn um solche handelt es sich, vorführen lassen will. Der ästhetische Genießer wird dabei im Vergleich vielleicht feine Geschmacksunterschiede in der klanglich-dynamischen Würzung heraushören. Electrola legt hier eine Neuaufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Rudolf Kempe vor. Dem Orchester braucht nicht besonders bescheinigt werden, daß es den „Eulenspiegel“ und den „Don Quixote“ beherrscht, auch wenn man, wie bei diesen Aufnahmen wieder, besonders beglückt ist von der federnden Leichtigkeit des Klanges, welche die Akkorde nicht wie Pfähle in die Erde schlägt, sondern wie Bälle springen läßt. Und der Dirigent Rudolf Kempe verhält sich sowohl dem Werk wie dem Orchester gegenüber objektiv; er zwingt weder dem einen noch dem anderen eigenwillige Akzente auf, er

läßt das Orchester mit dem Werk spielen. Deshalb kommt die artistische Selbstverständlichkeit voll zur Wirkung, die keinerlei Spur des Erprobten und Erarbeiteten an sich trägt. Die anspruchsvollen Soli sind in den besten Händen. *J. H.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Wassermusik*; PETER TSCHAIKOWSKY: *Nußknacker-Suite*, Philharmonia Orchestra, London; Dirigent: Herbert von Karajan. Electrola C 90 303, 33 U, DM 24.—

Es gibt mehrere Aufnahmen der Händelschen „Wassermusik“. Die jetzt bei Columbia erschienene vermittelt die Suite in einem Arrangement von Harty in sechs Sätzen. Diese Bearbeitung mag zwiespältiger Natur sein, noch fragwürdiger aber ist Herbert von Karajans Auffassung dieses Werkes, die in der Romantisierung des Barockklangs so weit geht, daß man an einigen Stellen gar nicht mehr Händel zu hören glaubt. So frei schaltet und waltet der Dirigent des Philharmonia-Orchesters mit den Zeitmaßen und der Dynamik dieser Musik, daß der tänzerische Charakter der schnellen Sätze eine bedenkliche Einbuße erleidet und die langsamen Sätze ihres strömenden Kontinuums weitgehend beraubt werden. Man muß sich an die Rückseite der Platte, an die glanzvolle Interpretation von Tschairowskys „Nußknacker-Suite“ halten, wenn man für die Enttäuschung über Karajans Händel-Auffassung reichlich entschädigt werden will. *E. Lt.*

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Zwei Romanzen für Violine und Orchester op. 40, op. 50*. Rudolf Koeckert, Bamberger Symphoniker; Dirigent: Ferdinand Leitner. JOSEPH HAYDN: *Streichquartett C-Dur, op. 76*, Koeckert-Quartett. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPX 29 257, 33 U, DM 16.—

Zwei „Schlager“ der klassischen Musik sind hier auf einer 30-cm-Platte vereinigt. Beethovens Romanzen entstanden in den Jahren 1802/03, als er auch an seiner zweiten und dritten Sinfonie arbeitete. Die kantablen stimmungsvollen Gelegenheitskompositionen wurden zum Vorbild vieler romantischer Charakterstücke und gehören noch heute zum festen Repertoire aller Violinspieler. Das Kaiserquartett, das dritte aus der späten Quartettserie op. 76, repräsentiert den reifen Quartettstil Haydns, der hier eine vollendete Synthese zwischen klarer und einfacher Melodik und kunstvoller polyphoner Verarbeitung erreicht hat. Rudolf Koeckert spielt die Romanzen mit den Bamberger Symphonikern unter Ferdinand Leitner. Ein edler Ton, eine vornehm zurückhaltende Interpretation und ein schön ausgewogenes Zusammenspiel sichern der Aufnahme ihre besondere Qualität. Das Koeckert-Quartett musiziert Haydns Streichquartett mit hinreißender Verve, die gelegentlich kleine Intonationschwankungen gerne überhören läßt. K. A. W.

Sinfonien

GUSTAV MAHLER: *Fünfte Symphonie*; ANTON BRÜCKNER: *Tedeum*. Philharmonic-Symphony Orchestra New York, Westminster-Chor; Frances Yeend, Martha Lipton, David Lloyd, Mack Harrell; Dirigent: Bruno Walter. Documenta Musicae. Philips L 09407/8 L, zwei Platten, 33 U, je DM 28.—

In einer speziellen Reihe „Documenta Musicae“ hat Philips den deutschen Musikfreunden endlich jene Aufnahme von Gustav Mahlers fünfter Symphonie zugänglich gemacht, die im Februar 1947 unter Leitung Bruno Walters in New York entstanden ist. Diese Schallplatten stellen wirklich ein Dokument von eminentem künstlerischem und persönlichem Rang dar; und es erhebt sich danach der Wunsch, in der gleichen Interpretation auch die zweite Symphonie von Mahler sehr bald in Deutschland zu verbreiten und ihr noch die Neunte folgen zu lassen. Walters enge Beziehung zur Person und zum Werk Mahlers ist bekannt und durch Tat und Wort mannigfach belegt; und so mag diese Wiedergabe der 1904 uraufgeführten Schöpfung zudem den Reiz der Authentizität besitzen. Das Werk selbst ist erstaunlich frisch geblieben und bietet — selbst bei Zugrundelegung eines historischen Aspekts — gerade dem heutigen Betrachter durchaus neue und eigenartige Anknüpfungspunkte und Beziehungen, die man einmal auf breiterer Ebene untersuchen sollte. Wiederum sieht man hier mit Deutlichkeit, daß das Kapitel „Mahler“ für unsere Zeit keineswegs abgeschlossen ist. Aufnahmetechnisch sind die Plat-

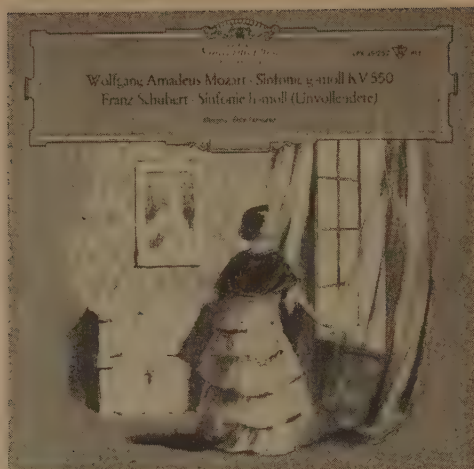
ten sehr gelungen; Mahlers komplizierte hochpolyphone Satztechnik kommt hier ebenso gut zur Geltung wie die auserlesenen Feinheiten seiner Instrumentation; und einmal mehr erweisen sich die New Yorker Philharmoniker in allen ihren Gruppen als ein Orchester von Kultur und Qualität. Begrüßen wird der deutsche Hörer auch die Begegnung mit Anton Brückners „Tedeum“ in einer amerikanischen Aufnahme vom März 1953, die ebenfalls Bruno Walter zu danken ist. Ihm steht dieses Werk von jeher besonders nahe; so strömt sein inneres Beteiligtsein ganz von selbst auch auf die anderen Mitwirkenden über: den Westminster Chor, die New Yorker Philharmoniker sowie die vier Solisten Frances Yeend, Martha Lipton, David Lloyd und Mack Harrell. W. B.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Symphonie g-Moll, KV 550*. Symphonie C-Dur, KV 551. The Cleveland Orchestra; Dirigent: George Szell. Fontana 699 501 CL, 33 U, DM 24.—

1788, drei Jahre vor seinem Tode, schrieb Mozart seine letzten drei Sinfonien, deren Ausführung er wahrscheinlich nie erlebt hat. Sie gehören heute mit zu den berühmtesten und populärsten Werken des Meisters. Zwei davon hat jetzt die Firma „Fontana“ auf einer Langspielplatte herausgebracht. Die spannungsgeladene g-Moll-Sinfonie KV 550 gilt als eines der romantischsten Stücke Mozarts, während die C-Dur-Sinfonie KV 551 wegen ihrer strahlenden Klarheit später die Bezeichnung „Jupiter“-Sinfonie erhalten hat. Die Aufnahme ist einem hinreißend, äußerst präzise musizierenden Orchester und einer straff führenden Dirigentenpersönlichkeit von internationalem Ruf anvertraut: George Szell leitet das Cleveland-Orchester. Am schönsten scheinen uns die langsamen Sätze gelungen, wo vor allem die eleganten Bläser des Orchesters voll zur Geltung kommen. Die Eröffnungssätze könnten etwas gelöster und leichter sein, weniger pointiert und trocken in den Streicher- und Tutti-Passagen, bei denen nicht immer der große Zusammenhang der einzelnen Phrasen deutlich wird und die etwas mehr Klangsinnlichkeit vertragen hätten. Ein sprühendes Feuerwerk brillanter und virtuoser Orchestertechnik erleben wir in den Schlußsätzen, die Musterbeispiele exakten und perfektionierten Zusammenspiels sind. Die technische Qualität der Aufnahme ist ausgezeichnet. Auch bei den dichtesten polyphonen Stellen geht keine wichtige Stimme verloren. K. A. W.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Sinfonie g-Moll KV 550*. Wiener Symphoniker; Dirigent: Fritz Lehmann. FRANZ SCHUBERT: *Sinfonie h-Moll (Unvollendete)*. Berliner Philharmoniker, Dirigent: Fritz Lehmann. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPX 29 252, 33 U, DM 16.—

Die vorliegende Aufnahme aus dem Startprogramm der 16-Mark-Langspielplattenserie zeigt in Werk-



wahl, Interpretation und technischer Wiedergabe ein hochehrfreuliches Niveau. Fritz Lehmann gehörte zu den besten deutschen Dirigenten nach dem Kriege; seine Interpretation der Werke von Bach und Händel hat internationale Geltung. Dieses künstlerische Spitzenniveau zeigt vor allem die Interpretation von Schuberts „Unvollendeter“. Mir sind viele Vergleichsaufnahmen bekannt, und ich habe stets diese früher schon erschienene von Lehmann allen anderen vorgezogen. Sie zeigt eine wunderbare innere Geschlossenheit und geistige Konzentration, gibt dem Sangbar-Romantischen im melodischen Duktus den ihm zukommenden weiten Raum, betont aber zugleich die klassische Strenge der Form innerhalb der beiden Sätze; Weichlichkeit und Sentimentalität sind völlig vermieden; statt dessen werden die leidenschaftlich aufbegehrenden, schmerzlichen Züge des Werkes in einer kraftvollen, empfindungsstarken Abstufung hervorgehoben, und das Werk ist in unmittelbare Beethoven-Nähe gerückt. Diese Wiedergabe hat bei aller fein nuancierten dynamischen Abstufung Größe und mitreißendes Feuer. Weniger glücklich erscheint mir die Mozart-Interpretation. Das Rhythmische ist übermäßig betont; das Ausschwingende, das Geheimnis, der dämonische Hintergrund des Werkes, der Schleier des Unsagbaren, das ihm ebenso eignet, wird nicht genügend Ereignis; es ist alles etwas hart, eckig und so trotz der zupackenden Intensität in der Wirkung etwas trocken. Besonders im Andante ist dieser Mangel offensichtlich, während das derb-düstere Allegro noch am überzeugendsten erscheint. Das Tempo des ersten und letzten Satzes wirkt um einige Nuancen übersteigert. Technisch sind beide Aufnahmen auf dem gewohnten Spitzenniveau.

—fer

Opern

GIACOMO PUCCINI: *Tosca*; vollständige Aufnahme in italienischer Sprache, Chor und Orchester des Opernhauses Rom; Dirigent: Erich Leinsdorf; in den Hauptpartien: Zinka Milanov, Jussi Björling, Leonard Warren. RCA LM 6052 — 1/2 (Kassettenausgabe), 2 Platten, 33 U, DM 48.—

Mit diesen zwei Langspielplatten legt die Firma RCA bereits die fünfte in Deutschland erhältliche Gesamtaufnahme von Puccinis „Tosca“ in italienischer Sprache vor — ein Zeichen für die unverminderte Beliebtheit und zugleich für die andauernde Wirksamkeit dieses „sensationellen“ Musikdramas. Tatsache ist, daß die einstmals allmächtige Strömung des Verismus einer restlos gewandelten Zeit zum Opfer gefallen ist und selbst in Italien nicht eigentlich mehr zur Debatte steht; ebenso bemerkenswert aber erscheint das Faktum, daß neben dem Phänomen Verdi einzig Giacomo Puccini nach wie vor fast alle Länder der Erde beherrscht, ja daß seine Hauptwerke sogar immer wieder frische Blüten treiben. Dimitri Mitropoulos meint, kaum jemand habe bisher so ökonomisch für das Musiktheater geschrieben wie eben Puccini; da sei nichts überflüssig, kein Takt zuviel oder zuwenig. Aus Erfahrung wisse er, sagt Mitropoulos weiter, daß Puccinis Musik auch ohne Bühne lebensfähig sei, was ihm eigene rein konzertante Aufführungen von „Tosca“ oder „Butterfly“ bestätigt hätten.

Diese zunächst etwas unglaublich anmutende Meinung des großen Kapellmeisters wird durch die ungemein lebendige und dramatisch gespannte Interpretation unserer Aufnahme durchaus erhärtet. Die Plastik der Tonsprache und die ungewöhnliche Prägnanz einiger „Leitmotive“ kommen hier in beglückender Eindringlichkeit zur Geltung, woran der Dirigent Erich Leinsdorf sowie das Orchester und der Chor der römischen Oper gebührenden Anteil haben. Die Schallplatte erweist sich als fähig, endlich auch den Neben-szenen ihre volle Bedeutung zu verschaffen, so etwa den Auftritten des Mesners im ersten Aufzug oder der auf der Bühne sonst immer leicht „überhört“ Kantate des zweiten Aktes. Daß hier die Partie des Hirten einem Knabensopran (Giovanni Bianchini) zugeteilt wurde, ist unbedingt ein Gewinn. Überhaupt ist in der Auswahl der Solisten mit Sorgfalt verfahren worden. Die Protagonisten sind erste Kräfte der New Yorker Metropolitan Opera: Zinka Milanov (*Tosca*), Jussi Björling (*Cavaradossi*) und Leonard Warren (*Scarpia*). Sie alle drei, routiniert im guten Sinne und ganz aufeinander eingestellt und zudem wohl erfahren in der Kunst des Belcanto, halten mühelos das hier geforderte Niveau. Dazu: Leonardo Monreale (*Angelotti*), Mario Carlin (*Spoletta*) und, besonders hervortretend, der Bassist Fernando Corena (*Mesner*). In aufnahmetechnischer

Beziehung sind die Platten als sehr gelungen zu bezeichnen.

W. B.

GIACOMO PUCCINI: *Tosca*, dritter Akt, Szene *Tosca/Cavaradosi*. Maria Meneghini Callas, Giuseppe di Stefano; Orchester der Mailänder Scala; Dirigent: Victor de Sabata. Columbia SELW 1530, 45 U, DM 8.—

Puccinis „Tosca“: seit eh und je ein Hauptstück jenes im tiefsten unerklärlichen Phänomens „italienische Oper“, Gegenstand stürmischer Begeisterungsausbrüche bei allen Verehrern des wahren „bel canto“, eine Schauerromanze im schönen Gewande des Melodischen. Arien aus diesem Meisterwerk der seltsamen Gattung Oper — unzählige Male gekauft von den Opernfreunden aus aller Welt! Es singen auf unserer Aufnahme Maria Meneghini Callas, die skandalumwitterte, und Giuseppe di Stefano. Die Callas: eine Sängerin von großer Allüre, lyrisch und dramatisch in einem, feurig und verhalten; ihre Stimme in allen Lagen von großartiger Fülle, sicher und glanzvoll. Di Stefano: eher dem Lyrischen zugewandt als dem Heldischen, mit einer Stimme von weichem Glanz und hoher Leuchtkraft, im Piano von berückendem Schmelz, in der Höhe doch von männlicher Bestimmtheit. Beide zusammen: vollendeter „bel canto“. Die kleine Langspielplatte erlaubt nicht allein die Arie „E lucevan le stelle“, die berühmte; sie enthält die ganze leidenschaftlich-bewegte Liebesszene bis zum Glockenschlag der Morgenfrühe, mit dem das dunkle Schicksal über die Liebenden hereinbricht. Sie erzählt kein Wort mehr von diesem Schicksal, doch wir erleben in ergreifender Weise das ganze Bangen und Hoffen der beiden Liebenden — es ist, als sei der Inhalt der ganzen Oper in diese Szene zusammengedrängt. Die Platte enthält offenbar das Fragment der früheren Gesamtaufnahme; daher vielleicht das verhältnismäßig starke Nadelgeräusch, der leicht dumpfe Klang des Begleitorchesters. Dem Glanz der Stimmen, der Lebendigkeit der Aufnahme tut das keinen Abbruch. G. F.

Konzerte

MAX REGER: Klavierkonzert f-Moll. Erik Then-Bergh, Südwestfunkorchester Baden-Baden; Dirigent: Hans Rosbaud. Electrola WXP 568, 33 U, DM 19.—

Wenn man den Begriff „Moderne“ allein für das unvertraute Anspruchsvolle setzt, dann könnte man die besten Werke Max Regers in diesen Kreis der vom Publikum noch nicht bewältigten Kompositionen einordnen. Einer der ersten wichtigen Versuche der Schallplattenproduktion, dem Reger-Verständnis einen Weg zu bahnen, ist die vorliegende Aufnahme des f-Moll-Klavierkonzertes aus dem Jahre 1910, einer Komposition, die das wiederholte Hören geradezu herausfordert. Erst langsam erschließen sich nämlich die subtilen Feinheiten des außerordentlichen „Largo con gran espressione“ mit seinen Choralanklängen, der

ausdrucksvollen Chromatik und verfeinerten Dynamik; nach und nach erkennt man den Beziehungsreichtum der Themen und Motive im dramatischen und sehr virtuos ersten Satz; langsam nur vermag man sich mit dem spröden, gleichsam wilhelminisch gepanzerten Humor des Finales anzufreunden. Erik Then-Bergh ist einer der wenigen Pianisten, deren Virtuosität und Kraft ausreichen, das Frida Kwast-Hodapp gewidmete Konzert scheinbar mühelos und doch so, daß die Kraftanspannung noch als Ausdruck spürbar wird, zu interpretieren. Auch gelingen ihm neben den barocken Kraftgesten feine dynamische Schattierungen und zauberhaft aufgelichtete Klangfiguren. Hans Rosbaud macht mit dem Südwestfunk-Orchester, soweit man das auf einer Schallplatte heute verwirklichen kann, die dynamischen Spannungen wie die formalen Qualitäten der Partitur überzeugend spürbar.

K—g.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert C-Dur für zwei Cembali BWV 1061; Konzert D-Dur für drei Cembali BWV 1064. Karl Richter, Eduard Müller, Gerhard Aeschbacher, Solistengemeinschaft der Bachwoche Ansbach, Dirigent: Karl Richter. Decca LW 50 135, 33 U, DM 12.—

Diese Aufnahme trägt wieder das Kennzeichen der Solistengemeinschaft der Bachwoche Ansbach. Damit ist ihre Ernsthaftigkeit und ihr Bemühen um „high fidelity“, in diesem Falle als Werktreue, nicht so sehr als Klangtreue gemeint; das Spiel der Solisten Eduard Müller und Gerhard Aeschbacher, zu denen sich im zweiten Konzert noch Karl Richter gesellt, ist von barocker Musizierlust bis ins letzte erfüllt, ehern in der Rhythmik, ausgeschliffen in der Technik, von innerer Bewegtheit im Verzierungs Wesen und von einer erhabenen Klangpracht in der Polyphonie. Im Ganzen allerdings scheint das begleitende Orchester oft zu stark; es deckt leicht die Cembali zu und widerspricht damit eigentlich gerade der erläuterten Einführung auf der Rückseite des Umschlags, die mit Recht auf die sieben Cembali und die zahlenmäßig geringeren Streicher in Bachs Nachlaß sowie auf das Musizieren dieser Konzerte im Haus überhaupt hinweist. Sieht man aber davon ab, so ist die Wiedergabe dieser Konzerte auf dieser Platte der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Aufführung sowie der geistigen, Stricharten und Anschlagsnuancen der Solisten glaubt man bisweilen zu sehen: so stark ist das barocke Affettuoso in diese Aufnahmen eingegangen, wobei auch die Ritardandi am Schluß nur stilgemäß, niemals in falscher Pathetik erscheinen. or

Kammermusik

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Streichquartette A-Dur und B-Dur, op. 18, Nr. 5 und 6; Das Ungarische Streichquartett. Columbia C 90385, 33 U, DM 24.—

Beim Anhören dieser Platte fragt man sich bestürzt, warum Beethovens Musik uns hier so

wenig sagt, warum sie, obwohl vom rein Technischen her nahezu vollendet vorgetragen, so farblos und uninteressant wirkt. Der Geist des Komponisten muß, als die vorliegende Aufnahme gemacht wurde, fluchtartig das Studio verlassen haben: anders läßt sich eine derart lieblose Interpretation nicht erklären. Den ihrem Können nach gewiß ausgezeichneten Musikern des Ungarischen Streichquartetts mangelt offenbar weitgehend das Verständnis für die inneren Zusammenhänge und Spannungen dieser Tonsprache: daß es hier Bögen gibt, die ausgespannt, Entwicklungen, die hörbar gemacht werden müssen. Stattdessen erscheinen die einzelnen Abschnitte, vor allem in den Eck-sätzen beider Quartette, ohne logische Bezüge einfach nebeneinandergestellt, die Tempi meist in motorischer Unruhe überhitzt, die Pausen nicht richtig ausgehalten und die dynamischen Vortragszeichen teilweise bis zur Sinnwidrigkeit wörtlich genommen. Die Akzentuierung ist entweder viel zu grob (Durchführung des 1. Satzes im B-Dur Quartett), oder sie fehlt vollkommen (Variationensatz des A-Dur Quartetts). Die Phrasierung läßt jede Feinheit vermissen, und von sinnvoller Agogik kann kaum die Rede sein. Was bleibt, ist ein routiniertes „Herunterspielen“ des nackten Notenbildes. Man vermißt den lebendigen Atem, etwas vom jugendlichen Zauber dieser frühen Meisterwerke.

J. v. H.

GIUSEPPE TARTINI: Sonate mit dem Teufelstriller. Alfred Campoli, George Malcolm. Decca, VD 567, 45 U, DM 8.—

Von den 150 Konzerten und etwa 200 Sonaten des berühmten Violinvirtuosen und Komponisten Giuseppe Tartini hat sich die „Teufelstriller-Sonate“ bis heute eine gewisse Popularität bewahrt. Die Frage bleibt offen, ob diese Beliebtheit musikalische Gründe hat. Man möchte annehmen, daß die romantische Entstehungsgeschichte hier ein Wort mitredet. Denn der „Teufelstriller“, der dem Komponisten eines Nachts vom Teufel persönlich vorgespielt wurde und dann beim Finale inmitten von Arpeggien, Doppelgriffen und sonstigen virtuosen Tausendkünsten auftaucht, erscheint keineswegs so aufregend wie sein Ruf. Das Werk als solches entbehrt nicht eines schönen vorklassischen Schwungs. Die Wurzeln der Thematik und Formgestaltung liegen deutlich im Instrument. Dem englischen Geiger Alfred Campoli ist das Werk offenbar mehr als eine virtuose Angelegenheit. Er spielt es mit der Besessenheit des echten Musikers, wobei dem Technischen der ihm gemäße Platz eingeräumt wird. Bei der großen Kadenz aus eigener Feder des letzten Satzes geht die stilistische Rechnung Tartini-Campoli für unser Empfinden nicht ganz auf. Eine Nuance zuviel moderner geigerischer Brillanz! Ausgezeichnet wie die tonliche Steuerung der kleinen Platte die Klavierbegleitung des musikalischen George Malcolm.

E. K.

Klaviermusik

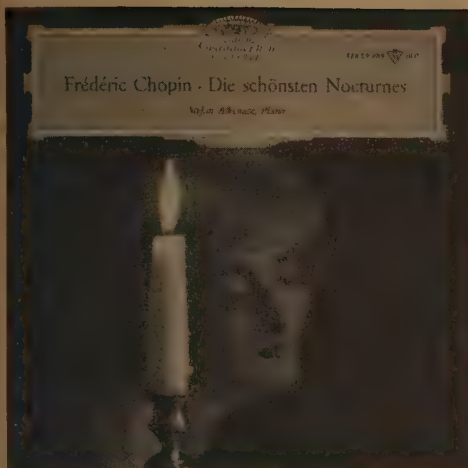
ROBERT SCHUMANN: *Carnaval*, op. 9, *Symphonische Etuden*, op. 13; gespielt von Robert Casadesus. Philips A 01 324 L, 33 U, DM 24.—

Diese beiden frühen Klavierzyklen schrieb Schumann im Jahre 1834 unter dem frischen Eindruck der Persönlichkeit von Friedrich Chopin. Sein erster Aufsatz in der von ihm im gleichen Jahre gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ hatte lebhaft den großen polnischen Pianisten und Komponisten begrüßt. Ein Jahr voraus waren dessen Etüden op. 10 erschienen, die Robert Schumann sicherlich beeindruckt hatten. An ihnen hatte er erfahren, inwieweit die technische Bewegung selbst, die virtuose Phrase musikalische Ausdruckskraft besitzen kann und keiner aufgesetzten Rubatos oder künstlich gesteigerter Erregungen bedarf. Die Wiedergabe von Robert Casadesus begnügt sich leider nicht mit der vollendeten technischen Darstellung Schumanns; durch einen fast hektischen *Espressivo*-Stil, der bei diesem jungen Schumann gar nicht angebracht ist, gerät der Gesamtausdruck, der allein in der zeichnerischen Poesie der virtuosens Bewegung beschlossen liegt, in unruhige Verzerrungen und störende Ungleichheiten, die die innere Klarheit oft unnötig verdunkeln und auch an manchen Stellen die Technik selbst unklar werden lassen.

J. H.

FRÉDÉRIC CHOPIN: *Die schönsten Nocturnes*. Stefan Askenase. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPX 29 259, 33 U, DM 16.—

Cocteau hat einmal etwas in dem Sinne gesagt, daß alle Musik, die man mit geschlossenen Augen hören möchte, verdächtig sei—nun, diese Chopin-Aufnahme sollte man, wenn nicht mit geschlossenen Augen, so doch im verdunkelten Zimmer hören, und dennoch dürfte die Musik zu dem Edelsten, „Unverdächtigsten“ gehören, was je geschrieben wurde. Die Platte verbindet die Werte einer vollendeten Konzertdarbietung mit dem Reiz eines Hausmusikabends: man hat den Eindruck, daß das Instrument im Raume stünde. Spiel- und Aufnahmetechnik bewirkten gemeinsam ein besonders schönes, spezifisches „Phono“-Ergebnis. Stefan Askenase legt die Struktur dieser poetischen „Nachtstücke“ frei; nichts verschwimmt ihm unter den Händen. Sein Spiel ist gesättigt mit Empfindung, doch zugleich auch unerhört zuchtvoll; die Phrasierung gerät ihm niemals zum Effekt. Diese Musik ist ja keineswegs nur romantische Stimmungsmalerei, sondern eine rein musikalische Umsetzung des „Nächtlichen“. Das Ornamentale, der mannigfache Zierat ist konstruktiver Bestandteil der Komposition. Es mag ein wenig Mode geworden sein, bei einem älteren Komponisten die „Modernität“ zu entdecken, aber in vorliegendem Falle ist der Hinweis unumgänglich, daß unser Ohr für Alterationsdissonanzen und andere



Feinheiten des Kolorits, die vorwiegend als akustische Erscheinungen und nicht mehr als Funktionswirkungen zu begreifen sind, besser geschärft ist als vor fünfzig Jahren. So wäre es heute nahezu unmöglich, Chopins Nocturnes — noch dazu in einer Interpretation wie der vorliegenden — als gehobene Salonstücke zu verkennen. Wir führen das hier aus, weil die Bezeichnung „Die schönsten Nocturnes“ vielleicht mißverständlich ist: tatsächlich sind zehn besonders kunstvolle und ausdrucksintensive für diese Platte ausgewählt, aber „volkstümlich“ ist sie keineswegs. Wir möchten sagen, daß zum Beispiel in dem e-Moll-Nocturno op. 72, 1 (Nr. 19 — posth.) der ganze Chopin in *nuce* enthalten ist. Die großen Kraftentladungen erscheinen gleichsam als ihr eigenes Sublimat: „nächtliche“ Reflexion, die leise auftritt. C.H.B.

Chöre und Motetten

HEINRICH SCHÜTZ: „Jubilare Deo omnis terra“ und „Hätet Euch“ aus den „Symphoniae sacrae“ I und II. Cantate. TF 71 679, 45 U, DM 7.50. Bärenreiter-Ausgaben 33 und 1088

Wenn jemand berufen ist, den heutigen Ausführungsstil für Schütz paradigmatisch auf der Platte festzulegen, dann ist es der Kreis um den Herforder Wilhelm Ehmman. Wenn auch der chorische Teil seiner Schütz-Arbeit auf dieser Platte nicht zu Wort kommt, so bot doch nicht nur das Herforder Münster den Aufführungsplatz dieser Reihe; auch im Solistenkreis tauchen die Namen von Ehmmanns engsten Mitarbeitern auf, wie etwa der von Arno Schönstedt am Positiv und der von Johannes Koch an verschiedenen Formen der Gambe. Entscheidend aber ist für diese geistlichen Solokonzerte natürlich die Gestalt des Bassisten; Paul Gümmer gibt ihr neben der künstlerisch zu wertenden Fülle und Wärme seines Organs so viel an dramatisierender Plastik, an

prophetischer Weisheit und mahnender Würde, daß diese Aufnahme über das technische Phänomen einer makellosen Klangwiedergabe in die „stilistischen Voraussetzungen“ (um einen berühmten Titel der Schütz-Literatur ein wenig abzuwandeln) der „Sinfoniae sacrae“ mühelos einwächst. Das gilt in vollem Sinne des Wortes natürlich auch von den in dieser Barockwelt sehr heimischen Blockflöten von Ferdinand Conrad und Hans Wilhelm Köneke im erstgenannten und den Barock-Violen von Rosemarie Lahrs und Ilse Grabbecker im zweiten dieser Konzerte. or

ARNOLD VON BRUCK: *Christ der ist erstanden*; HEINRICH SCHÜTZ: *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*; Also hat Gott die Welt geliebt; LUDWIG SENFL: *Gelobet seist du Christ*. Heinrich-Schütz-Kreis Bethel. Leitung: Adalbert Schütz. Cantate TF 71 673, 45 U, DM 7.50

Aus der „Cantate“-Produktion, die sich als Ziel eine nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten erforschte Wiedergabe der evangelischen Kirchenmusik von frühester Zeit bis zur Gegenwart gestellt hat, liegt eine Kleinplatte mit Motetten vor. Sie stellt Kostbarkeiten des Frühbarock dar und ist gleichfalls für den Liebhaber wie für den Kenner polyphoner Meisterschaft aufschlußreich. Der Heinrich-Schütz-Kreis zu Bethel unter Leitung von Adalbert Schütz interpretiert die Sätze mit erfreulich sentimentalentstaubter Werkreue und entlockt den madrigalähnlichen Gesängen mit feinem musikalischem Nachempfinden alle darin enthaltenen Klangreize. Die Vertikalwirkung chorischen Flächenklangs tritt bei dieser gut gelungenen Gesamtaufnahme stark hervor. J.R.

HUGO DISTLER: *Passionslieder*; „Bei stiller Nacht“, „Jesu, deine Passion“, Sätze aus dem „Jahrkreis“. Elisabeth Kreutz, Arno Schönstedt, Westfälische Kantorei, Leitung: Wilhelm Ehmman. Cantate TN 71 886, 45 U, DM 5.—; Partitur: Bärenreiter-Verlag, Kassel

Es ist erstaunlich, daß diese Sätze aus Distlers „Jahrkreis“ nun auf der Schallplatte erscheinen: sie sind „Musiziergut“ im besten Sinne, ihnen fehlen die Effekte, die vitale Energie wie die Sinnlichkeit der gängigen Konzertmusik. Dennoch erreichen sie in so guter Interpretation ein hohes Maß von ästhetischer Wirkung. Der Stimmcharakter des Frauenchores der „Westfälischen Kantorei“ wie der Solostimme nähert sich der instrumentalen Kühle von Knabenstimmen. Die Perfektion der Wiedergabe unterstreicht wohl durchaus im Sinne Distlers beim Wort-Ausdruck den objektiv-ästhetischen, nicht impulsiv erfaßten Charakter der Musik. Die technisch hervorragende Aufnahme bietet auf diese Weise ein Dokument: sie zeigt eine der letztmöglichen Konsequenzen der Singebewegung, nämlich die in sich vollendete, aber zum Unpersönlichen tendierende künstlerische Gemeinschaftsleistung. K-g

HUGO DISTLER: Choralpassion nach den vier Evangelien op. 7. Westfälische Kantorei; Leitung: Wilhelm Ehmann. Cantate TF 72 083/84, zwei Platten, 33 U, je DM 7.50; Partitur Bärenreiter Kassel

Hugo Distler gilt als einer der führenden Meister der neuen Chormusik. Eines seiner bedeutendsten Werke ist die 1932 entstandene Choralpassion. Distler schrieb das Werk unter dem Eindruck der Matthäusp passion von Heinrich Schütz. Das historische Vorbild, der dramatische Rezitativstil und die Chorpolyphonie des frühen 17. Jahrhunderts, verbinden sich hier mit der Eindringlichkeit und Aussagekraft moderner Melodik, Harmonik und Rhythmik. Die schöpferische Synthese zwischen Tradition und Gegenwart sichert den geistlichen Kompositionen Distlers einen festen Platz in der evangelischen Kirchenmusik. Seine Choralpassion ist jetzt auf zwei Cantate-Schallplatten herausgekommen. Die Westfälische Kantorei unter Wilhelm Ehmann singt die schwierigen Sätze mit einer bestechenden Klarheit der Aussprache, mit einer Ausgeglichenheit der Stimmen und einer Sauberkeit der Intonation, die bewundernswert sind. Helmut Krebs als vorbildlicher Evangelist, Paul Gümmer als Jesus und weitere gute Stimmen für die Soliloquenten geben dieser Aufnahme ihr außergewöhnliches Format. Auch die technische Realisation ist gut.

K. A. W.

ERNST PEPPING: „Jesus und Nikodemus“, Evangelienmotette für vierstimmigen Chor; „Komm, Gott Tröster, Heiliger Geist“, Liedmotette für vierstimmigen Chor. Göttinger Stadtkantorei, Dirigent: Ludwig Doormann. Cantate TM 71 696, 33 U, DM 12.—

Daß sich das Schaffen Ernst Peppings mehr abseits vom großen Musikgetriebe vollzieht und er seit langem seinen festen Rang in der deutschen Gegenwartsmusik einnimmt, läßt nur zu leicht übersehen, daß auch sein Stil sich im Laufe der Jahrzehnte gewandelt und entwickelt hat. In der vorliegenden Aufnahme ist das deutlich zu erkennen. Die 1938 erschienene Evangelien-Motette „Jesus und Nikodemus“ zeigt die für jene Jahre charakteristische Schreibweise mit klarer, fast flächiger Gliederung und geringer Ausweitung des tonalen Bereiches. Dagegen erweitert sich dieser in der 1951 herausgekommenen Liedmotette „Komm, Gott Tröster“ ganz wesentlich. Der Satz wird dichter, auch komplizierter, die Glieder werden enger verzahnt. Gemeinsam ist beiden Werken, daß ihre musikalische Gestaltung vom Wort her bestimmt ist. Die Göttinger Stadtkantorei unter Leitung von Ludwig Doormann singt die Motetten stilsicher, durchsichtig, locker und klangschön. Auffallend die profunden Bässe, während die Tenöre mitunter zu einer etwas flachen Tongebung neigen. Technisch ist die Aufnahme vollauf befriedigend. Bei empfindlicheren Abspielgeräten dürfte es sich nur empfehlen, die Höhen leicht zu drosseln, um Klirrtöne zu vermeiden.

W. W.

Lieder

ERNA BERGER singt Lieder von Schubert, Brahms und Strauss. Michael Raucheisen. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 128, 33 U, DM 19.—

Den zahllosen Freunden Erna Bergers zuliebe wurde diese Platte aus früheren Aufnahmen zusammengestellt, und wieder bereitet ihr warmherziges, glockenklares, alle Schwierigkeiten spielend meisterndes Singen höchsten Genuß, wenn auch die Auswahl nicht durchweg geglückt erscheint. Völlig deckt sich die liebenswerte Eigenart der Sängerin mit Schuberts „Nacht und Träume“ und den anschließenden Brahms-Liedern. Daß sich darunter so wenig Bekanntes wie „Lerchengesang“ und „Mein wundes Herz verlangt“ befindet, ist ebenso dankenswert wie das Wiedererscheinen der herrlichen und erschütternd vorgetragenen Stücke „An eine Aolsharfe“ und „Immer leiser wird mein Schlummer“, und das allbeliebte Wiegenlied ist nun gar ein richtiges Erna-Berger-Stück. Von Schuberts „Gretchen am Spinnrad“ läßt sich das jedoch kaum sagen, und auch die Brentano-Lieder von Richard Strauss, die die Rückseite füllen, wollen nicht recht befriedigen. Wohl kann sich Erna Bergers überragendes technisches Vermögen an ihnen großartig entfalten, aber für ihre gestalterischen Vorzüge läßt die Diskrepanz zwischen Strauss' farbenprächtig-anspruchsvoller Musik und der schlichten Liedhaftigkeit der Texte wenig Raum. Zudem verhindert die Führung der Singstimme auf weite Strecken jede Textverständlichkeit, so daß unbedingt ein Textblatt beigegeben sein müßte. Dem Klavierpart die beabsichtigte orchestrale Fülle zu geben — Strauss instrumentierte ihn nachträglich —, ist Michael Raucheisen intensiv bemüht. Bei Schubert und Brahms wird seine hinlänglich bekannte Meisterschaft durch gelegentlich allzu trockenen Anschlag getrübt. G. B.

Neue Musik

WOLFGANG FORTNER: The Creation. Dietrich Fischer-Dieskau; — Movements. Carl Seemann; Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks; Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt. Deutsche Grammophon Gesellschaft, Reihe „Musica Nova“, LPM 18405, 33 U, DM 24.—

Fortner bedient sich in beiden Stücken der Zwölftontechnik, die unter seiner Hand alle Starre und Sprödigkeit verliert. Der „Creation“ liegt die wunderbare Schöpfungsgeschichte des amerikanischen Negerdichters James Weldon Johnson zugrunde. Fortner wandelt, der siebenfachen Schöpfungsgeschichte entsprechend, die Grundreihe siebenmal ab. Ein Refrain wird Gestaltungselement, das Amen über 84 Takte zur gewaltigen Apotheose über isorhythmische Formeln. Das Wort wird nicht lautmalerisch oder rein expressiv interpretiert, sondern weitgehend autonom in die Reihentechnik der Komponisten eingeführt. Dabei entstehen starke Ausdrucksmomente, wenn z. B. die erste rhythmische Reihe eingeführt wird, um

die Erschaffung des Lichtes zu feiern, wie andererseits der siebentägige Schöpfungsakt durch immer neue musikalische Hinzufügungen eine geistige Entsprechung findet. Diese musikalischen Vorgänge sind jedoch für das Verstehen der Komposition keineswegs Voraussetzung, vielmehr gibt es hier für den, der auch nur oberflächlich mit der *Musica nova* vertraut ist, kaum Hörprobleme. Andererseits ist es aber gerade für diese Produktion, die sich ja vorwiegend an ein Publikum wendet, das sich mit der zeitgenössischen Musik vertraut machen will, Voraussetzung, daß zumindest einige Erläuterungen auf der Plattentasche, möglichst mit Notenzitaten, Hinweis auf Erscheinungsort der Partitur und andere Erklärungen unumgänglich erscheinen. Auch ein Text wäre wünschenswert. Dietrich Fischer-Dieskau bringt den englischen Text mit imponierender Eindringlichkeit, seine Stimme beschwört die Atmosphäre der elementaren dichterischen Form; Schmidt-Isserstedt ist mit seinem Norddeutschen Rundfunkorchester ein zuverlässiger Gestalter des instrumentalen Teiles, dessen Farbigkeit bewundernswert zum Klingen kommt.

Vehemenz und spielerisches Talent zeichnen die fünfteiligen „Mouvements“ für Klavier und Orchester aus, die bewußt das klassische Schema meiden und für die Fantasie Fortners, den Farbensinn und die virtuose Behandlung des Kompositionssystems bereitetes Zeugnis ablegen. Aus gegensätzlichen Bewegungsstudien formt sich ein überzeugender Gesamteindruck. Carl Seemann hebt die pianistischen Eigenheiten des Klaviersatzes überlegen heraus wie Hans Schmidt-Isserstedt die Farbigkeit und Struktur der formalen Anlage. Ein zweifellos sehr schwieriges Stück wird hier schwerelos herausgebracht. Beide Aufnahmen sind technisch hervorragend in der makellosen Wiedergabe eines plastischen, naturreinen Tons.

B. M.

BÉLA BARTÓK: *Musik für Saiteninstrumente; Deux Portraits. Rias Sinfonieorchester; Dirigent: Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 493, 33 U, DM 24.—*

Unter der Leitung des Dirigenten Ferenc Fricsay sind eine Anzahl vorbildlicher Bartók-Aufnahmen erschienen. Zwei von ihnen, die ehemals auf zwei 25-cm-Platten erschienen waren, wurden nun auf einer 30-cm-Platte in glücklicher Koppelung vereinigt: Die Musik für Saiteninstrumente und die „Deux Portraits“. Fricsay — Landsmann und Schüler von Bartók — ist mit der geistigen Welt des großen ungarischen Komponisten eng vertraut. Man merkt das seiner Interpretation deutlich an. Vor allem sind es die elementaren rhythmischen und dynamischen Kräfte in Bartóks Musik, die Fricsay mit dem brillant musizierenden Rias-Sinfonie-Orchester faszinierend und unbedingt überzeugend herauszuarbeiten versteht. Dabei bewahrt der Orchesterklang unter seiner Führung



stets gläserne Durchsichtigkeit und eine musikanische Disziplin, die „perfektioniert“ erscheinen könnte, paarte sie sich nicht mit dem vitalen Temperament dieses Dirigenten. Freilich: die Dimension des Gefühlshaften wird nicht ausgeschöpft, die abgründige Tiefe nicht spürbar, die sich namentlich hinter den langsamen Sätzen der „Musik für Saiteninstrumente“ verbirgt (man vergleiche hierin Fricsays Interpretation etwa mit der von Rafael Kubelik geleiteten Aufnahme). Dafür kommen die schnellen Sätze um so mitreißender zur Wirkung. Erstaunlich auch, wie intensiv Fricsay den weitgespannten emotionalen Bogen des ersten der „Deux Portraits“ nachzuformen weiß; Anklänge an Wagner und César Franck sind hier unüberhörbar. Die Technik der Platte ist vorzüglich. Ihr allgemeiner Toncharakter erscheint heller als sonst üblich, so daß der um wenigstens zu starke Nachhall die klanglichen Konturen der beiden Aufnahmen nicht verschleiert.

J. v. H.

Folklore

RUMÄNISCHE LIEDER UND TÄNZE. Rumänisches Folklore-Institut. Supraphon MSS 25 011, 33 U, DM 12.—

Klanglich auffallend differenziert und authentisch wiedergegeben kommt diese abwechslungsreiche, von zwei strophischen Liedern umrahmte Instrumentalfolge zu Gehör. Der heisere, schwirrende und oft nachtigallenhaft zwitschernde Ton, der offenbar von der bäuerischen Längsflöte herrührt, wird vom monotonen, tupfigen Gesumm von Saiteninstrumenten grundiert. In der dritten Nummer dominiert, von Zymbal und Streichern begleitet, die Geige; zigeunerhaft, mit üppigen Melismen, die vom byzantinischen Kirchengesang und dem arabischen Maquamen eingeflossen sind. In die Unterhaltungsmusik ist der auf der Violine virtuos schluchzende und zwitschernde Vogelgesang eingegangen. Ein wohl von Zupf- und Streichinstrumenten intoniertes wildes Musizieren offen-

bart die eigenwillige, tänzerisch vielgestaltige Rhythmik; übermütig pfeifende Glissandi dazwischen, in die sich Einwürfe eines Akkordeons als Reizklang mischen. Einmal führt ein zündendes Tanzstück das wechselnde Trio einer hart gezupften Gitarre, einer Geige und eines Zymbals mit aufreizender Rhythmik vor. Die überwiegende, von kirchentonalartlicher Orientierung resultierende latente Schwermut wird zuweilen von überschäumender Wildheit abgelöst. G. Sch.

Für unsere Kinder

CARL ORFF: *Musik für Kinder, Teil I und II, Leitung: Gunild Keetman. Electrola C 80 107/108, zwei Platten, 33 U, je DM 19.—*

Carl Orffs „Schulwerk“, das in den Jahren 1948 bis 1952 seine endgültige Gestalt erhielt, erfährt ständige Ausbreitung in aller Welt; neben der deutschen Ausgabe erschienen bereits eine englische, flämische und schwedische; eine französische, türkische und finnische sind in Vorbereitung. Die Aufnahme dieser musikpädagogischen Modell-sammlung ist wärmstens zu begrüßen, gibt sie doch dem Pädagogen das authentische Material und Vorbild an die Hand. Vorerst liegen die Teile I und II der „Musik für Kinder“ vor, denen die Teile III bis V folgen sollen. Die technische Wiedergabe ist von höchster Qualität und die ganze Ausgabe zudem insofern wohl durchdacht und zweckmäßig angelegt, als der vorbildlichen Einführung von Werner Thomas und dessen Erläuterungen zugleich reiches Bildermaterial von Kindern an Orff-Instrumenten beigegeben ist, so daß Musik, Wort-erklärung und Anschauung sinnvoll ineinander-greifen. Die beiden Platten bringen in breiterster Auswahl den Stoff der genannten Bände. Wenn die Reihenfolge gegenüber der gedruckten Aus-gabe gelegentlich geändert wurde, so dient dies insonderheit der Absicht, den pädagogischen Gang in schärfster Klarheit hervortreten zu lassen und eine künstlerische Rundung zu erzielen. Diese Platten dürften auch auf Laien ihren Eindruck von der Fruchtbarkeit der Orffschen Methode nicht verfehlen. Über den pädagogischen wie dokumen-tarischen Wert hinaus erfreuen sie aber durch das sing- und spielbegeisterte frische Kindermusizieren von oftmals erstaunlicher künstlerischer Qualität. Es musizieren unter Leitung von Orff selbst und Gunild Keetman: der Chor der Augsburger Sing-schule (J. Lauterbacher), der Kinderchor des Trapp-schen Konservatoriums in München (R. Boeck), die Münchner Chorbuben unter F. Rotschuh, ein Kindersprechchor und ein Instrumentalensemble.

A. L.

FÜR DIE JUGEND; eine neue Schallplattenreihe der Deutschen Grammophon Gesellschaft EPL 30 341, 30 343, 30 344, 30 347, 30 349, je DM 8.—

Viele Kinder, deren Eltern in unseren schnellebigen Tagen nur wenig Zeit und noch weniger Muße für ihre Zöglinge haben, sind durch Rund-

funk, Fernsehen und Kino Einflüssen ausgesetzt, die ihrem Wesen meist nicht entsprechen und sich nicht immer günstig auf ihre weitere Entwicklung auswirken. Dort, wo die Großmütter fehlen, die an langen Winterabenden den Enkeln Märchen erzählen, dort, wo in den Familien gemeinsames Musizieren nicht Lebensinhalt bedeutet, will die Schallplattenreihe „Für die Jugend“ Helfer bei der Betreuung der Kleinen sein. Sie will das Kind in seiner Vorstellungswelt ansprechen. In der An-kündigung heißt es: Die Platte „soll Kulturgut vermitteln, sie soll Kräfte wecken und pflegen,... sie soll sinnreiche Beschäftigung für die Kleinen sein“. Aus dieser bisher ein gutes Dutzend Platten umfassenden Serie seien hier einige als Beispiele besprochen.

Karl Heinrich Waggener erzählt aus seinem Buch „Und es begab sich...“ drei Weihnachtslegenden schöner und ansprechender, als es die meisten der oben erwähnten Großmütter vermögen. Drei Sätzchen aus Telemanns Partita G-Dur verbinden die einzelnen Geschichten. Sie wirken sehr belebend auf etwa nachlassende Spannung der Kinder beim Zuhören der reizenden Legenden. Das durch Brahms' Vertonung so bekannte „Guten Abend, gut Nacht“ dient einer Platte mit alten und neuen Abendliedern als Titel. Außer drei von Ursula Anders klangschön gestalteten Gesängen mit Klavierbegleitung (von Brahms, Cornelius und Humperdinck) sind Abendlieder und Kanons aufgenommen, die von einem Kinderchor oder von einer einzelnen strahlenden Knabenstimme gesungen werden. In einem beigegebenen Heft können die Zuhörer die Texte verfolgen, sie mit-singen und sich bei wiederholtem Vorspiel ein-prägen. Ohne belehrenden Beigeschmack und doch sehr instruktiv ist die Platte „Spiel mit auf deiner Blockflöte“ gestaltet. Während auf der Vorder-seite Ferdinand Conrad vier Stückchen (von Lully und Händel, aus einem französischen Tanzbuch 1730 und aus Leopold Mozarts Notenbuch) zu-sammen mit Ortrun Reichhold am Cembalo klang-schön bläst, ist auf der Rückseite bei den glei-chen Stücken die Flötenstimme fortgelassen. Jeder Flötenspieler kann nun nach dem beiliegenden Notenblatt versuchen, ob ihm die Wiedergabe ebenso klangvoll gelingt wie dem Interpreten der Vorderseite.

Die kleine Instrumentenkunde für Kinder mit dem Titel „Wir sind die Musikanten“ wird sicherlich auch einen Kreis von Musikfreunden ansprechen. In einem Heft mit Abbildungen und Beschrei-bungen der gebräuchlichsten Streich-, Zupf-, Schlag-, Holz- und Blechblasinstrumente werden die Kinder visuell, dazu in kurzen Variationen über das von einem Kinderchor gesungene Lied „Wir sind die Musikanten“ (von Günter Bialas sehr geschickt geschrieben) mit dem Klang der abgebildeten Instrumente vertraut gemacht.

In einer vorzüglich gelungenen Aufnahme liegt Jörn Thiels Singspiel zum Schulanfang „Ene mene Tintenfaß“ vor, dessen Partitur in der Reihe „Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege“ erschienen ist. Mit einem Kinderchor und den aus dem Orffschen Schulwerk bekannten Instrumenten kann das Werk sowohl als Kantate wie auch als Bewegungsspiel aufgeführt werden. Die Platte regt die jungen Zuhörer nicht nur zum Mitsingen an, sie erweckt bei vielen von ihnen den Wunsch, das Gehörte nachzugestalten. Jörn Thiel hat mit diesem Singspiel der Schule ein Geschenk gemacht, von dessen pädagogischem Wert sich recht viele Musiklehrer durch eine Aufführung überzeugen sollten.

M. L.

Dichterlesungen

ES SPRECHEN: Karl Benno von Mechow; Rudolf Alexander Schröder; Karl Heinrich Waggenerl. Christophorus-Verlag Herder Freiburg CLP 71 585. CLP 57 188, CLP 72 101, drei Platten, 33 U, je DM 16.—

In rasch zunehmendem Umfang werden uns jetzt Langspielplatten vorgelegt, die uns Dichtungen bieten, von den Autoren selbst gesprochen. Solche Platten haben nicht nur archivalischen Wert; sondern für ein großes Publikum ihren Reiz, besonders dann, wenn man den Autoren begegnet ist und sich also mit dem Klang der Stimme die Erinnerung an den Menschen einstellt. Die Wirkung entspricht dann der einer Musikplatte, die uns das Konzert- oder Opern-Erlebnis ins Gedächtnis ruft. Die Frage entsteht, ob es über einen solchen relativen Wert hinaus auch eine selbständige Bedeutung für Platten dieser Art gibt.

Wenn man also Karl Benno von Mechow niemals hat sprechen hören — was vermittelt die Platte? Teile einer in Rußland spielenden Erzählung, vom Dichter selbst kurz eingeführt, wobei es irreführend ist, daß von der ersten russischen Revolution gesprochen wird, dann aber vom Jahr 1919, während man doch bei der ersten Revolution an die Jahre 1905/6 denkt — dann also ohne weitere Gliederung vorgetragen mit einer in der Lautstärke etwas schwankenden, darum nicht immer deutlichen Stimme —, ein Fragment, bei dem der gutwillige Hörer wohl den Wunsch haben mag, das ganze Buch kennenzulernen. Kaum anzunehmen,

daß jemand, der nicht ohnehin einen Kontakt zum Autor hat, diese Platte um ihrer selbst willen besitzen möchte.

Von Rudolf Alexander Schröder erhält man eine Auswahl: die drastische Erinnerung „Meine erste Begegnung mit Goethe“ (hier deckt sich der humorige Tonfall des Bremers sehr gut mit der Komik des Kindheitserlebnisses), dann die Pfingstrede „Macht und Ohnmacht des Geistes“ aus dem Jahr 1951, ferner acht Gedichte und vier Stücke aus den sogenannten Evangeliumsliedern. Die Auswahl vermittelt recht gut den Grundcharakter alles dessen, was Schröder geschaffen hat, diese Verbindung von christlichen, humanistischen und heiter-weltlichen Elementen. Die Problematik jener Übertragung der Evangelien in Reimstrophen freilich wird durch den biedermännisch-gemütlichen Tonfall des Vortragenden besonders unterstrichen. Die einheitlichste und gelungenste der drei vorliegenden Platten ist die von Karl Heinrich Waggenerl. Erstaunlich die Modulationsfähigkeit der tiefen Baßstimme! Auch wenn man dem Dichter oft im Leben begegnet ist und ihn im Vortragssaal erlebt hat, wird einem gerade beim wiederholten Anhören dieser Platte die Eigenart und hohe Kunst seines Vortrags erst ganz bewußt — und nicht nur des Vortrags, sondern seiner Prosa überhaupt: wie er ein kleines Erlebnis als Szene aufbaut, wie er immer wieder, oft durch ein Wort, durch einen Nebensatz den Humor der Situation verdeutlicht, wie er das, was er selbst seinen „ganzen Hochmut“ nennt und was eben die besondere Koketterie seiner Selbstbescheidung ausmacht, ironisch unterstreicht — das ist ganz meisterlich. Das geprägte Wort ist für ihn Gestalt, und was ihn beglückt: ein ausgewogen im Gleichgewicht ruhender Satz, das macht auch das Glück des Hörers aus, wenn solch ein Satz mit kleinen Verzögerungen und kleinen Beschleunigungen im Vortrag noch seine unverwechselbar Waggenerlsche Klangfarbe bekommt. Diese Platte, auf der Waggenerl aus seinem Leben und vor allem aus seiner Kindheit erzählt und dabei auf eine so heiter-anmutige Art Lebensweisheit gibt, gehört gewiß zum Besten, was wir bisher überhaupt an Dichter-Platten besitzen.

—ael

FORSCHUNG UND TECHNIK

STEREO-RUNDFUNK? / Weg und Ziel

Bei der Einführung der Stereophonie auf Schallplatte und Tonband wird für die Wiedergabe im Heim der Rundfunkempfänger das Ausgangsgerät für die neue Technik. Es ist deshalb schon lange erwogen worden, auch im Rundfunk selbst Programme mit Stereophonie, also mit echter Raumwirkung, zu übertragen. Dabei darf nicht ver-

gessen werden, daß der Rundfunk mit seiner bisher gegebenen einkanaligen Übertragungsmethode schon das Äußerste geleistet hat, um eine möglichst vollkommene Raumillusion zu vermitteln. Für die Empfängerseite ist vorgeschlagen worden, aus dem Rundfunkkanal ein verzögertes Signal abzuleiten, das über eine zweite Lautsprecher-

gruppe zu Gehör gebracht wird. Damit entsteht eine gewisse Steigerung der Raumillusion durch eine Art Pseudostereophonie, ohne daß freilich eine wahre Raumwirkung dabei erzielt werden kann.

Echte Stereophonie wird im Rundfunk erst möglich, sobald zwei Übertragungskanäle verfügbar gemacht werden können. Der Rundfunk hat das bisher nicht praktisch angewendet. Die Rücksicht auf 14 Millionen z. Z. in Deutschland vorhandene Hörer führt dazu, daß man im Rundfunk nicht zugunsten von noch wenigen Stereophonie-Hörern nur für diese ein Programm senden kann, das für die 14 Millionen nicht voll geeignet wäre. Ein einzelner der beiden Stereophoniekanäle bringt nicht ganz das Optimum dessen, was der Rundfunk für seine einkanalige Übertragung anstrebt. Seitdem hat die Erfahrung aber gelehrt, in der Stereophonie die Regie so zu führen, daß doch einer der beiden Kanäle ein recht hochwertiger Musikträger für einkanaliges Hören wird. Damit gewinnen die Bemühungen um Stereophonie im Rundfunk auch an Bedeutung.

Das zweite Argument, daß der Rundfunk erst etwas für Stereophoniehörer tun kann, wenn sie in größerer Zahl vorhanden sind, wird in Kürze überwunden sein; denn es ist anzunehmen, daß die Stereoplatte und das reiche Angebot der Industrie an Stereogeräten dafür sorgen werden, daß ein rasch wachsender Kreis von Hörern sich der Stereophonie zuwendet.

Welche technischen Möglichkeiten hat der Rundfunk in stereophonischer Sendung? Im Mittelwellenband ist es wegen der Wellenknappheit unmöglich, zwei Kanäle zur Verfügung zu stellen. Es besteht aber die Möglichkeit, einen Kanal über Mittelwelle und einen über UKW zu senden. Der UKW-Rundfunk diene ursprünglich dazu, den Hörern ein zusätzliches Programm zu bieten. Inzwischen sind die Rundfunkgesellschaften aber dazu übergegangen, nicht nur ein oder zwei UKW-Programme zu senden, sondern auch noch über UKW das Mittelwellenprogramm mit auszustrahlen. In allen diesen Fällen bestehen also zwei Kanäle, die sich für Stereophonie anbieten. Technisch gibt es noch ein weiteres 2-Kanal-Übertragungsverfahren. Über einen UKW-Kanal kann man verhältnismäßig breite Frequenzbänder ausstrahlen. In Amerika wurden schon Versuchssendungen gemacht, die über den UKW-Sender eine Hilfsträgerwelle mit einer Frequenz von 67,5 kHz geben. Diese Hilfsträgerwelle ist beim normalen, einkanaligen Abhören nicht hörbar. Sie trägt aber den zweiten Übertragungskanal. Man kann im UKW-Empfänger einen zweiten Weg einrichten, der die 67,5 kHz herausfiltert und sie nach Demodulation einem zweiten NF-Verstärker und einer zweiten Lautsprechergruppe zuführt. Da wir

in Europa auf Grund einer Festlegung der Stockholmer Wellenkonferenz glücklicherweise größere Kanalabstände zwischen den UKW-Sendern haben als in Amerika, ist dieses Verfahren hier besser durchführbar als in USA. Auf diese Weise wird innerhalb eines UKW-Kanals Stereophonie möglich. Natürlich geht durch den Hilfsträger etwas an Amplitude verloren, denn „von nichts kommt nichts“. Da aber die Empfänger empfindlicher sind als eigentlich notwendig und da die Sender eine sehr gute Überdeckung haben, wird die kleine Verringerung der Empfangsstärke nicht zu Nachteilen führen.

Der Weg ist also frei für eine zukünftige Stereophonie im Rundfunk. Die bisher bestimmend gewesenen äußeren Umstände, die es sicher gerechtfertigt haben, daß in der Vergangenheit noch nichts getan wurde, haben sich geändert. Dem Rundfunk, der besorgt ist, seinen Hörerstand gegenüber dem Fernsehen zu bewahren, bietet die Stereotechnik eine Möglichkeit, einen besonders interessierten Teil der Hörer fest an sich zu binden.

W.N.

STEREOPHONISCHE RANDBEMERKUNGEN

Daß die jüngst eingeführte, seither vieldiskutierte Stereotechnik der Aufnahme und Wiedergabe von Schallplatten völlig neue Wege erschließt, wird niemand bestreiten. Somit stellt sie über die begrüßenswerte Neuerung hinaus auch einen wirklichen Fortschritt dar, was, wie man zugeben wird, mitunter selbst von bahnbrechenden Erfindungen keineswegs unbedingt gesagt werden kann. Doch dem aufmerksamen Hörer — oder bezeichnen wir ihn nach dem Titel eines vor kurzem erschienenen, amüsanten Büchleins lieber als „nachdenklichen Musikanten“ — dürfte kaum entgehen, daß hier verschiedentlich übers Ziel hinausgeschossen wird. Gemeint sind damit nicht etwa „Kinderkrankheiten“, wie sie manch neuem Verfahren anhaften und deren Ausmerzung Sache der Techniker ist. Sie haben es noch allemal geschafft! Uns interessiert vielmehr der Gehörseindruck, wie man ihn unter günstigsten Bedingungen von der stereophonischen Wiedergabe empfängt — und hier, so glauben wir, wird mitunter zuviel des Guten getan. Das neu eingeführte „plastische Hören“, das den Musikfreund am dreidimensionalen Klanggeschehen teilhaben läßt, ist doch in erster Linie auf die akustischen Verhältnisse eines Konzertsaals oder Theaters abgestimmt. Das hört sich auf den Einführungsplatten überzeugend genug an: wer im bequemen Sessel (und gebührender Entfernung) vor dem Wiedergabegerät sitzend derlei zum erstenmal vernimmt, fühlt sich tatsächlich in einen großen Konzertraum versetzt. Es macht nicht nur „Effekt“, was aus den Lautsprechern ertönt, sondern man glaubt wirklich ein ganzes Orchester „in natura“ vor sich zu haben.

Aber eines fragt man sich bereits jetzt: — soll man denn überhaupt als unbefangener Zuhörer „die einzelnen Klangimpulse“ (wie es heißt) „genau orten“? Daß man, grob ausgedrückt, die Bläser und die Streicher räumlich voneinander zu trennen vermag, das erhöht selbstredend den Gesamteindruck, den man von der Wiedergabe erhält, ist aber nicht unbedingt entscheidend. Problematischer wird die Sache erst, wo sich das neue Verfahren auch der Kammermusik bemächtigt. Wichtiger als alles übrige erscheint uns nämlich bei vier oder fünf Instrumenten, vor allem Streichern, der *Zusammenklang*, nicht aber, daß jedes von ihnen für sich allein zur Geltung gelangt, am allerwenigsten in Werken mit Klavier! Denn hier liegt die Gefahr nahe, daß alles klanglich auseinanderfällt, weil die Stereotechnik die einzelnen Instrumente allzu bewußt trennt. Und ebenso verhält es sich auf dem Gebiet des Liedgesanges, zumal mit Klavierbegleitung. In der Praxis wird es doch von anspruchsvollen Hörern stets beanstandet, wollen sich (zumeist aus akustischen Gründen) Gesang und Begleitpart am Flügel klanglich nicht „decken“. Deshalb sollte man zumindest auch hier behutsamer zu Werke gehen, als es nach den uns vorliegenden Proben bisher geschehen ist — zu Nutz und Frommen der Stereophonie! J. V.

NEUE GERÄTE

Aus der Saba-Produktion

Neben hochqualifizierten Rundfunkempfängern, wie sie die Geräte „Freiburg“, „Konstanz“, „Mersburg“ mit Automatic-Einrichtung, bei der die gewünschte Station vollkommen selbsttätig aufgesucht wird, darstellen, werden in der Saba-Produktion noch weitere Apparate gebaut, die einen hervorragenden Empfang ermöglichen. Genannt seien die Typen „Villingen“, „Freudenstadt“, „Wildbad“, „Sabine“. Bei den Musiktruhen „Mainau“ und „Breisgau-Automatic“ ist die Phonoausstattung für Stereophonie vorbereitet.

RUND UM DIE SCHALLPLATTE

BERÜHMTE ORCHESTER / Die Wiener Philharmoniker

„Euch liebt die Heimat und Euch ehrt die Welt!“ Anton Wildgans hat mit diesen Worten seinen „Vorspruch“ für ein festliches Konzert des berühmten Orchesters anno 1934 eröffnet. Die Gemeinschaft der hundertundfünfzehn Musiker ist fast mit dem Wiener Staatsopernorchester identisch; „fast“ deshalb, weil dieses zwei Dutzend Musiker mehr umfaßt, von denen erst die Besten nach Abgang der Ältesten die philharmonischen Mitglieder ergänzen. Dadurch, daß es sich also bei allen Philharmonikern Wiens um „Staatsbeamte“ handelt, ist die Reisetätigkeit des Orchesters an



Kombinationstruhe Württemberg Automatic 9

Der Typ „Mainau 90“ gestattet bereits das Abspielen von Stereo- und Normalschallplatten. Die Fernsehgeräte-Produktion zeigt nicht minder ein repräsentatives Gesicht. Hier sind die verschiedenen Typen von „Schauinsland“ zu nennen, die mit Voll-Automatic-Einrichtung versehen sind. Sie garantiert die selbsttätige Einstellung eines konstant scharfen Bildes von einwandfreier Qualität. Liebhaber von Tonbandgeräten werden zum „Sabafon“ greifen, das als Chassis oder als Koffer geliefert wird. Spitzenleistungen der Geräteindustrie bilden die Kombinationstruhen „Schwarzwald“ mit und ohne Stereophonie, besonders auch das Gerät „Württemberg Automatic 9“. Es erreicht ein Höchstmaß in der Kombination von Bild und Ton. Der Rundfunkempfang ist hervorragend. Besonders wird den Schallplattenfreund die Phonoausstattung interessieren, die aus einem eingebauten stereosicheren Zehnfach-Plattenwechsler mit vier Geschwindigkeiten (16, 33, 45, 78 U) besteht, der später durch Verwendung eines Stereokopfes für das Abspielen von Stereoplatten benutzt werden kann. Auch die Möglichkeit zum Einbau eines Tonbandgerätes ist gegeben. r

die Genehmigung des Bundesministeriums für Unterricht gebunden; auch wird sich immer wieder die Position des jeweiligen Staatsoperndirektors auf die Dirigentenverpflichtungen des Orchesters im eigenen Bereich auswirken. Autark, unabhängig sind die Wiener Philharmoniker, die gemeinsam mit ihren inaktiven Mitgliedern einen Verein bilden, in der Gestaltung ihrer derzeit elf Saisonkonzerte, die im Großen Musikvereinssaal gegeben werden, selbstverständlich ausverkauft sind und als Spitzenleistungen im österreichischen Konzertleben gelten. Acht Abonnementskonzerte, das

Nicolai-Konzert (zum Gedenken an den Gründer des Orchesters), das Wilhelm Furtwängler-Gedächtniskonzert (dem seit dem Tode des Meisters Karl Böhm als Dirigent vorsteht) und das Silvester-, bzw. Neujahrskonzert, das seit dem Heimgang Clemens Krauß' Konzertmeister Willi Boskovsky als Stehgeiger im Dienste der Strauß-Dynastie leitet. Außerdem wirken die Wiener Philharmoniker in besonderen Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde und der Wiener Konzerthausgesellschaft mit und sind seit Gründung der Salzburger Festspiele in Oper und Konzert die Träger der orchestralen Verantwortung in der Mozartstadt. Den Schallplattenfreunden ist das Orchester nicht minder ein fester Begriff. Seit den Gründungstagen in Alt-Wien (1842) ist die Geschichte der Wiener Philharmoniker mit den hervorragendsten Dirigenten verknüpft. Otto Nicolais Aktion war nach Darstellung seiner Zeitgenossen „das Bedeutendste, was für ein musik-hungriges Publikum geleistet wurde“. Der Meister aus Königsberg, der 1847 nach Berlin ging, steht an der Spitze einer Reihe deutscher Dirigenten, die große Bedeutung für die schnell erworbene Führungsrolle des Orchesters erlangt haben: Otto Dessoff, Johannes Brahms, Hans Richter, Wilhelm Jahn. Gustav Mahler führte das Orchester später in eine neue Zeit; nach ihm kamen Ernst von Schuch, Felix Mottl und Franz Schalk, der dann beherrschend in den Vordergrund trat. Richard Strauss und Bruno Walter erhielten wichtige Aufgaben, Felix von Weingartner wurde auf eine Zeitlang, was sonst in der Historie des Orchesters gar nicht üblich ist, Alleinherrscher; nicht weniger als 19 Jahre dauerte dieses Weingartner-Zeitalter, das auch den ersten Weltkrieg überstand. Die Namen Wilhelm Furtwängler und Clemens Krauß, Toscanini, Schuricht, Sabata, Knappertsbusch, Karl Böhm führen uns in die Gegenwart. Besonders eng wurde die Bindung mit Furtwängler nach dem zweiten Weltkrieg. Man sprach es nicht offiziell aus, es war nirgends schriftlich festgelegt — der künstlerische Chef des Orchesters hieß seit 1947 bis zu seinem Tode Wilhelm Furtwängler. Dieses Jahr 1959 wird eine Welttournee der Wiener Philharmoniker bringen, die Herbert von Karajan dirigieren soll. Am 13. Januar 1946 stand der heutige künstlerische Leiter der Wiener Staatsoper und der Chef der Salzburger Festspiele zum ersten Male in einem Philharmonischen Konzert vor dem Orchester. Aus gegenseitiger Hochachtung ist seit damals Freundschaft geworden, die Operntaten des Dirigenten und des Orchesters trugen das Ihrige dazu bei, das Vertrauensverhältnis immer inniger zu gestalten.

Furtwänglers Worte aus dem Jahre 1952 gelten noch heute: „Die Vorgänger der Wiener Philharmoniker waren es, deren Klang Mozart, Beethoven, Schubert im Ohr hatten, als sie ihre

Orchesterwerke schufen. An die Wiener Philharmoniker dachte Brahms, als er seine Symphonien komponierte, ihr Klang schwebte Wagner vor, als er Tristan und den Nibelungenring schrieb. Noch das Schaffen Richard Strauss' begleiteten sie bis zum Ende. Das Orchester ist nicht künstlich zusammengestellt, nicht „organisiert“, sondern gewachsen. Es ist noch heute, was es ehemals war: natürliches Abbild der Landschaft, der es entsprang. Sie stammen alle aus der Wiener Schule, die da tätig sind, die Holzbläser, Streicher, Hörner usw. Daher der einheitliche Stil ihres Musizierens, der nur ihnen eigene, homogene Klang. Solange die große deutsche Musik unter uns lebendig sein wird, solange wird dieses Orchester als ihr getreues Abbild seine Bedeutung behalten.“ Erik Werba

INTERPRETEN IM PROFIL



DIMITRI
MITROPOULOS

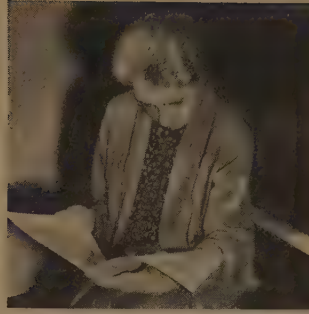
Er wurde 1896 in Athen geboren und entstammt einer orthodoxen Priesterfamilie. Als Knabe schwankte er zwischen dem Priesterberuf und dem des Musikers. Er konnte es nicht verwinden, daß die orthodoxe Kirche keine Instrumentalmusik duldet, und er wollte auf sein Harmonium nicht verzichten. So trat er mit 12 Jahren ins Athener Konservatorium. 14jährig schrieb er seine erste eigene Komposition: Begleitmusik zu einer sophokleischen Tragödie. Mit 23 Jahren komponierte Mitropoulos seine erste Oper: „Schwester Beatrice“, nach einem Text von Maurice Maeterlinck. Sie wurde am Athener Konservatorium aufgeführt, und auf Grund eines enthusiastischen Lobes des greisen Camille Saint-Saëns hätte er in Frankreich weiterstudieren können. Aber die Stadt Athen schickte ihren begabten Sohn nach Bruxelles, später nach Berlin zu weiterem Studium. Hier wurde Mitropoulos Schüler von Ferruccio Busoni. Sie waren ihrer fünf in der Meisterklasse; einer von ihnen war Kurt Weill. Hier betätigte sich der junge Musiker als Begleiter und Korrepetitor, machte Musik zu Schiller- und Ibsenstücken und war Aushilfsdirigent an der Berliner Staatsoper. 1925 wurde er Leiter der Athener Symphoniker und Direktor des staatlichen Konservatoriums.

Seine Weltkarriere begann 1930 in Berlin, als er für einen erkrankten Pianisten einsprang und das dritte Klavierkonzert von Prokofjew vom Flügel aus dirigierte. In dieser Doppelrolle trat er auch später auf, aber nur in modernen Werken von Ravel, Malipiero, Milhaud, Respighi und Krenek. Es folgten Konzertreisen durch Europa. Mit dem Prokofjew-Konzert debütierte Mitropoulos in den USA, und zwar mit dem Boston Symphony Orchestra. Es war ein sensationeller Erfolg, und unmittelbar darauf wurde er, als Nachfolger von Eugen Ormandy, zum Leiter des Philadelphia Orchestra gewählt. 1938 bis 1949, während er Dirigent der Symphoniker von Minneapolis war, unternahm er zahlreiche Tourneen. In dieser Zeit (1946) wurde er amerikanischer Staatsbürger.

Zuletzt leitete Mitropoulos das New Yorker Philharmonische Orchester. Vor kurzem gab er mit ihm sein Abschiedskonzert. Schönbergs Klavierkonzert mit einem jungen amerikanischen Pianisten als Solisten und Samuel Barbers Musik zu einem Medea-Ballett standen auf dem Programm. Das war kein Zufall. Denn Mitropoulos hat sich, mehr als andere amerikanische Dirigenten von Weltruf, für neue Musik eingesetzt. Das Repertoire seiner Konzerte soll, so sagt er, kein musikalisches Museum sein. Mitropoulos machte Amerika mit der sechsten Symphonie von Gustav Mahler bekannt und führte immer wieder neue Werke von Schönberg, Berg und Webern, Hindemith und Krenek, Milhaud und Malipiero auf. Zahlreiche Werke amerikanischer Komponisten, wie Barber, Diamond, Gould und Thomson, hat er aus der Taufe gehoben. Auch neue Opernwerke hat er konzertant aufgeführt, so „L'heure Espagnole“ von Ravel, „Arlecchino“ von Busoni, „Erwartung“ von Schönberg, „Les Choéphores“ und „Christophe Colomb“ von Milhaud und Alban Bergs „Wozzeck“.

Mitropoulos ist Experimenten nicht abgeneigt: In der Saison 1950/51 spielte er viermal täglich mit seinem Orchester in dem New Yorker Roxi-Großkino, und das zwei Wochen lang. In diesen Miniatur-Programmen machte er Leute mit klassischer Musik bekannt, die nicht in Konzerte zu gehen pflegen. Seine These lautet: „Nur die Musik zählt; die Zeit und der Ort spielen keine Rolle.“ Dimitri Mitropoulos, dem man auf zahlreichen Schallplatten begegnet, ist nicht nur ein universaler Musiker, sondern auch ein vielseitiger Mensch: ein leidenschaftlicher Bergsteiger — und ein ebenso leidenschaftlicher Leser. Die griechischen Tragiker, Plato und Sokrates, von den neueren Kierkegaard bilden seine bevorzugte Lektüre. Als Mensch bemüht sich Mitropoulos — nach seinen eigenen Worten —, ein Schüler des hl. Franziskus von Assisi zu sein.

H. A. F.



CLARA HASKIL

Die eminente Begabung dieser äußerlich unscheinbar wirkenden, am 7. Januar 1895 in Bukarest geborenen Pianistin Clara Haskil zeigt sich sofort, wenn sie am Flügel sitzend die ersten Töne anschlägt. Ihr Studium begann sehr frühzeitig bei Richard Roberts, und schon als Neunjährige debütierte sie in Wien. Die weitere Ausbildung erfolgte am Pariser Konservatorium bei Alfred Cortot. Mit 14 Jahren erwarb sie dort den ersten Preis ihres Lebens, dem noch viele andere folgen sollten. Schon am Anfang ihrer Konzertlaufbahn zeigte sich eine sehr ausgeprägte Vorliebe für die Kammermusik, die wohl aufs tiefste in ihrem Wesen begründet sein mag.

Die künstlerischen Leitbilder sind auch heute noch die gleichen wie in ihrer Jugend; aus der Diskographie weiß man, welchen Meistern ihre Liebe hauptsächlich gilt: Mozart und Schumann im Mittelpunkt, um den herum Schubert, Scarlatti, Chopin, Debussy, Ravel, Bach und Beethoven angesiedelt sind. Den Schöpfungen der Moderne begegnet sie, streng auswählend, mit verständlicher Reserviertheit.

Ihre künstlerische Laufbahn wurde für uns eigentlich erst nach dem zweiten Weltkrieg richtig sichtbar. Bis dahin stand Clara Haskil im Schatten der brutalen politischen Ereignisse. Nun aber eroberte sie sich in einem unaufhaltsamen Siegeszug sämtliche entscheidenden Podien der Welt, obwohl sie weder eine rein virtuose Blenderin, noch ein Klaviertitan alten Schlages ist. Sie pflegt einen ganz spezifischen, unverwechselbaren Stil, der sie als geniale Einzelgängerin erscheinen läßt. Bei allem, was diese Frau in ihrem Spiel gibt, kommt sie durchaus von der Intuition her; ihre unpathetische Verhaltenheit wirkt ebenso wohl tuend wie ihre zauberhafte Anschlagskultur und das unfehlbare Stilgefühl, das sie stets die inneren Zusammenhänge des jeweils zu interpretierenden Stückes aufspüren läßt. Mit Mozart hat sie sich ihr ganzes Leben lang beschäftigt; und nur so läßt sich die Vollendung überhaupt erklären, die ihr Spiel in jeder Phrase, in jedem Takt offenbart: bei aller inneren Beteiligung treten die Konturen geschliffen und bestimmt ans Tages-

licht, und doch entdeckt man allenthalben hinter den oft spielerisch anmutenden Formen die ewigen Inhalte Mozartscher Kunst. Gerade dies kann eben nur den ganz großen, bedeutenden Nachschaffenden gelingen.

Alle Ehrungen und Auszeichnungen, die man Frau Haskil hat zuteil werden lassen, haben es nicht vermocht, ihre innere Bescheidenheit und angeborene Schlichtheit des Herzens zu mindern. Wesentlich ist ihr nur die Musik, die für sie das Ausdrucksmittel ihres ureigensten Fühlens und Wollens ist: so ist Clara Haskil eine Kunderin edler Menschlichkeit, deren Botschaft überall verstanden wird, wo immer sie auch auftritt. -W. B.

DIE NEUEN PREISGÜNSTIGEN PLATTENSERIEN

Als eine entscheidende Tat muß man die neuen preisgünstigen Plattenserien bezeichnen, die soeben auf den Markt gekommen sind, und zwar deshalb, weil sie in erster Linie dem echten Musikfreund ermöglichen wollen, sich eine wertvolle Diskothek aufzubauen. Es handelt sich dabei durchgehend um Meisterwerke, die also schon von ihrer Werkauswahl her geeignet sind, viele Liebhaber zu finden. Damit dürfte die Verbreitung klassisch-romantischen Musikgutes eine erhebliche Steigerung erfahren, gewiß nicht zum Nachteil der allgemeinen Musikentwicklung. Hinzu kommt aber noch, daß es sich durchweg um Aufnahmen mit vorzüglichen Solisten, Dirigenten und Orchestern handelt, die im Archiv vielfach als Bänder lagerten und nunmehr in neuer Kombination zur Plattenpressung gegeben wurden. Auch der anspruchsvolle Hörer wird kaum einen Unterschied zu den im Kaufpreis höher liegenden Platten feststellen können, die natürlich weiterhin im Verkauf bleiben. Es handelt sich also nicht um eine allgemeine Preissenkung der 24.-Mark-Platte auf 16.— DM, sondern es wurden vielmehr neue Reihen weltberühmter Werke aufgebaut, die für diesen Preis zur Verfügung stehen. So ist die *Teldec* bisher mit zwei Serien hervorgetreten, die als „*Club-As-Serie*“ und „*RCA-Camden-Platte*“ bezeichnet werden. Das Ziel ist die Herausgabe von anerkannt guten und international bedeutenden Interpretationen zu Preisen, die bisher für Schallplattenclubs galten. So verzeichnet die „*Club-As-Serie*“ Sinfonien von Beethoven, Tschai-

kowsky unter Carl Schuricht bzw. Hans Schmidt-Isserstedt. Die „*RCA-Camden-Platte*“ setzt sich für Sinfonien von Dvořák und Schubert zunächst ein und bringt berühmte Toscanini-Aufnahmen. Die *Deutsche Grammophon Gesellschaft* hat eine neue *LPH-Serie* eingerichtet. Sie umfaßt gleichfalls einige hervorragende Titel. Genannt seien Mendelssohns Violinkonzert, das dritte Brandenburgische Konzert von Bach, gekoppelt mit den Haydn-Variationen und der Alt-Rhapsodie von Brahms, ferner Balladen von Loewe. *Electrola* kündigt gleichfalls zwei neue Reihen an, und zwar „*Odeon-Discophil*“ und „*Imperial*“. Auch hier begegnen wir hervorragenden Bach-Platten und Werken Mozarts. Eine ausführliche Würdigung von zwei Platten der neuen Produktion findet man auf S. 35.

VAN CLIBURN ALS BESTSELLER

Das „Klavier-Phänomen“ aus Texas, der 23jährige Pianist Van Cliburn, erzielte innerhalb von drei Monaten allein in der Bundesrepublik mit seiner RCA-Aufnahme von Tschairowskys Klavierkonzert Nr. 1 in b-Moll einen Verkaufsrekord in Höhe einer fünfstelligen Zahl. Van Cliburns Schallplattenerfolg in Deutschland ist um so erstaunlicher, als sein Name noch vor drei Monaten völlig unbekannt war. Der über 1,90 m große, stupsnasige junge Künstler mit dem wirren Haarschopf war weder durch Rundfunk, Fernsehen noch Konzerte in Deutschland bekannt. Swjatoslaw Richter bezeichnete ihn als „ein Genie — ein Wort, das ich nicht leichtfertig auf ausübende Musiker anwende“. Was man inzwischen von dem jungen Pianisten hörte, erweist, daß er den Gefahren eines solchen Erfolges nicht erliegt. Er blieb der einfache, bescheidene Junge aus Texas, der als tief religiöser Mensch 20 Prozent der Reineinnahmen seiner Kirchengemeinde zufließen läßt. Der einzige Sohn des Verkaufsleiters einer Ölgesellschaft, dessen Mutter eine bekannte Klavierlehrerin ist und ihren Jungen bei dem Liszt-Schüler Arthur Friedmann schon vom dritten Lebensjahr an im Klavierspiel unterrichten ließ, arbeitet mit stählernem Fleiß weiter. Er verpflichtete sich für die nächste Saison zu 45 Konzerten mit 17 Orchestern von Rang.

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Claus-Henning Bachmann, Hamburg; Prof. Günther Baum, Berlin; Dr. Werner Bollert, Berlin; Prof. Dr. Helmut A. Fiechtner, Wien; Dr. Günter Haußwald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Dr. Rudolf Karmann, Nürnberg; Klaus Kirchberg, Oberhausen; Ernst Krause, Berlin; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Wolf Eberhard von Lewinski, Darmstadt; Prof. Dr. Andreas Liess, Wien; Erich Limmert, Hannover; Dr. Friedrich Michael, Wiesbaden; Dr. Bernd Müllmann, Kassel; Prof. Dr. Werner Nestel; Dr. Hanspeter Reinecke, Hamburg; Jochen Rentsch, Wuppertal; Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Dr. Hans-Joachim Schäfer, Kassel; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Dr. Jürgen Völkner, Garmisch-Partenkirchen; Prof. Dr. Erik Werba, Wien; Dr. Karl Widmaier, Baden-Baden; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1959 · 3

2. JAHRGANG

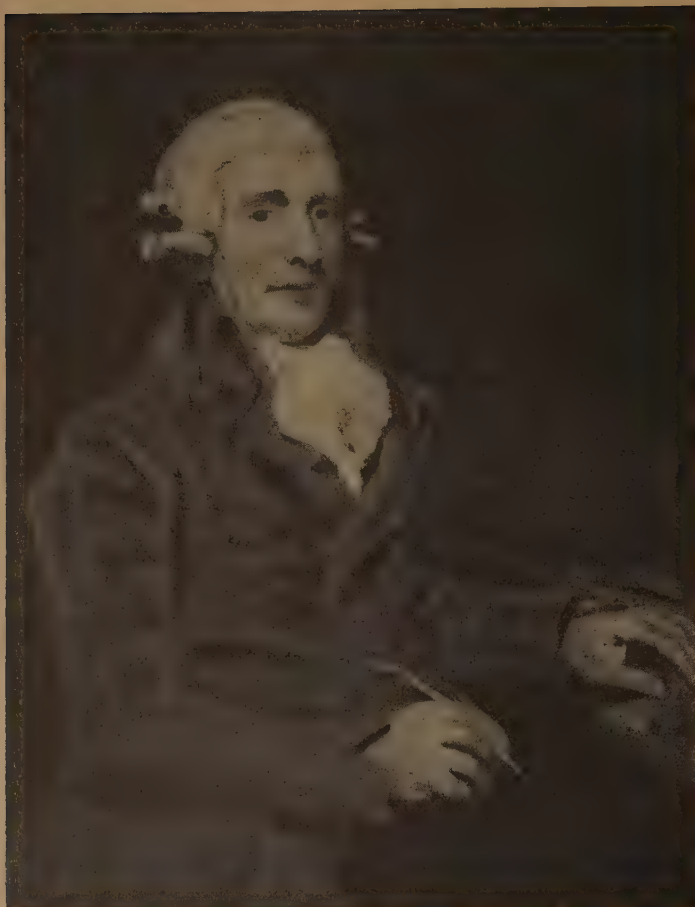


JOSEPH HAYDN, DER SCHÖPFER DER SINFONIE

FRIEDRICH BASER

Das Burgenland, das uns schon so viele Musiker seit Samuel Capricornus und Strattner erzogen hatte, formte auch Joseph Haydn in harter Jugend bei seinen Eltern, dem Dorfwagner von Rohrau, einem „von Natur aus großen Liebhaber der Musik“, der die Lieder seiner Frau, einst Köchin, auf der Bauernharfe ohne Notenkenntnisse begleitete. Nicht rosiger gestaltete sich der erste Schritt des Knaben zur Musiklehre beim „Vetter Franckh“ in Hainburg, der noch nichts von einer milderen Erziehungsmethode Pestalozzis ahnte und die ersten Griffe auf Klavier und Geige nicht mit einem Nürnberger Trichter sondern dem Stock einbläute. Besser wurde es auch auf dem Wiener Stephanskonvikt kaum, wohin Domkapellmeister Reutter kurzerhand das unterernährte Knäblein wegen seiner „schwachen, doch angenehmen Stimme“ mitnahm. Aber der Achtjährige sang zahllose Chöre mit und lernte so wertvolle Kontrapunktik kennen, deren Regeln er nach Fux autodidaktisch nachholte: *„Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentalspiel, hernach in der Komposition. In dieser habe ich andere mehr gehört als studiert. Da merkte ich nun auf und suchte mir zunutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen!“*

Nach dem Stimmbruch setzte man den Achtzehnjährigen hilflos vor die Konviktstür. Nicht einmal eine Geige ließ man ihm, mit der er sich auf der Straße hätte etwas erspielen können. Den im Freien in ungastlicher Novembernacht Erkälteten nahm dann ein biederer Kirchen-sänger in seine Dachkammer mit, wo die ganze Familie hauste. Erst nach Monaten des Aushilfsdienstes in Kirchen und Kneipen konnte sich Haydn sein eigenes Dacheck mieten. wo er bald Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, die „Gradus ad parnassum“ des Fux und Lehrbücher des Marpurg nachts studierte. Als Korrepetitor Porporas wuchs er auch in die italienische Oper hinein und lernte Wagenseil, Dittersdorf, Gluck kennen, die ihm einige Schüler vermittelten. Endlich gelang es Baron Fürnberg, den Siebenundzwanzig-jährigen dem Grafen Morzin zu empfehlen, der ihn als Kapellmeister nach Lukavec bei Pilsen mitnahm. Hier entstanden seine ersten Sinfonien und Streichquartette, aber auch (während eines Urlaubs nach Wien) sein Opus Null: die voreilig geschlossene Ehe mit der Schwester seiner Wiener Angebeteten, nach deren Korb der Vater (Friseur Keller, dem Haydn Dank schuldete) ihm seine Ältere Maria Anna anempfohlen hatte. Als Amusa fiel es ihr nicht schwer, Haydns Partiturmanuskripte zum Ofenfeuern zu verwenden. Solch unersetzliche Geisteskinder konnte sie aber nicht durch eigene Kinder ersetzen: Haydn starb ohne Nachkommen.



JOSEPH HAYDN

Nach einem Gemälde von
John Hoppner

Es folgten 30 Jahre bei dem Fürsten Esterhazy in Eisenstadt als Vize-, seit 1766 als Oberkapellmeister, die ihm stille Reifung zur Meisterschaft eigenster Prägung ermöglichten. Fürst Nikolaus Joseph Esterhazy war unersättlich an Stücken für seine beliebte Gambe: „*Entlichen wird ihm Capell-Meister Haydn bestermaßen anbefohlen, Sich embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche Stücke, die man auf der Gamba spielen mag, und wovon wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componieren.*“ So schrieb Haydn für dieses Baryton seines Fürsten 175 Stücke, die ihm schlaflose Nächte verkürzen halfen. Hierbei mußte sein Kapellmeister am Cembalo mitwachen, der sonst so gesunden Schlaf hatte. Sonst aber war er mit seinem Fürsten recht zufrieden: „*Ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich originell werden.*“

Den in Rokoko-Gemälden beliebten Tageszeiten widmete er Stimmungsgemälde in seinen frühen Sinfonien „Le matin“, „Le midi“, „Le soir“, Freiluftmusik für die ländliche Hofhaltung in Eisenstadt. Freilich hemmte ihn noch lange das obligate Generalbaßinstrument und seine

traditionellen klobigen Baßführungen, wie wir sie noch in seiner gehaltlich bereits überragenden, machtvollen Sinfonie g-Moll von 1770 feststellen müssen, seiner 39. unter weit über hundert Sinfonien. Wirklich frei wurde er von reaktionärem Ballast der Generalbaßzeit erst in den 1770er und 80er Jahren mit der brummig anhebenden „Abschiedssymphonie“, die nicht nur seinen dienstmüde gewordenen Musikern den lang verzögerten Urlaub zu ihren Frauen erstritt, sondern zugleich sich selbst den Abschied vom Überkommenen; noch freier gelangen die Nr. 63, 73 („La chasse“), 82 („L'ours“), 83 („La poule“) und 85, bereits 1788 komponiert, die aber später in Oxford zu seiner Doktorfeier erklang. Gleichzeitig zu dieser sieghaften Stilentwicklung gelang ihm in nimmermüden Klärungen das Streichquartett in 83 Formungen, die mit op. 17 und den sechs „Sonnenquartetten“ bereits das Endziel anpeilten mit Überwindung der homophon-galanten Manier. Eigenstes erreichte er auch hierin 1781 in einer Geschlossenheit und logischen Dichte, jedes für sich ein Mikrokosmos, vollendete Klassik. Im Gleichschritt entwickelte er die Sonate fürs Klavier (behutsamer die mit Violine), in der er das Prinzip thematischer Arbeit im Durchführungsteil der Sonatenform gewann. Diese große Entdeckung berechnete ihn, seine „Russischen Quartette“ als „auf eine ganz neue besondere Art“ komponiert anzukündigen. Sie bereicherte auch seine 35 Klaviertrios, so manches seiner 30 Streichtrios, seine 20 Klavierkonzerte, wie auch seine Violinkonzerte, die noch ganz frei vom Virtuosen blieben. Seine 15 Messen, darunter die „Nelsonmesse“, wurden erst durch den Caecilianismus entthront, wie seine 24 Opern durch die gesteigerten Ansprüche an Text, Dramatik und geistigem Gehalt des Librettos.

Nach dem Tode seines Fürsten in Esterhaz 1790 entlassen, konnte er der Einladung als Dirigent eigener Sinfonien nach London folgen. Sie hatten außerordentliche Erfolge auch beim Hof und Adel, so daß Haydn noch günstiger für den folgenden Winter abschloß und während des Sommers auf englische Adelssitze eingeladen wurde. Weiterhin durfte er den Titel Kapellmeister des Fürsten Esterhazy führen und empfing sogar erhöhtes Ehrengeld, das ihm mit den hohen Einnahmen in England einen sorgenlosen Lebensabend sicherte. Hinzu kamen seit vielen Jahrzehnten beträchtliche Einnahmen von seinen Kompositionen: schon seit 1765 hatte er Kammermusik nach England verkauft, 1779 sechs vom Pariser Concert spirituel bestellte Sinfonien; von seinen (nach Schnerich) acht Cellokonzerten blieben uns zwei erhalten und bis in die Gegenwart lebendig (beide in D-Dur), zumal das mit dem 6/8-Rondo und seinem gemütlich-schlendernden Refrain, das allerdings seinem Schüler Anton Kraft zugesprochen wurde. Sollten auch Themen von ihm stammen, so bleibt doch die ganze Formung und thematische Arbeit Haydn gemäß. Von seinen Liedern ging das aus der Bedrohung seines Kaisers durch Napoleon Bonaparte 1797 hervorgegangene „Gott erhalte Franz den Kaiser“ zu neuen Texten um die ganze Welt. Es wurde bereits 1803 zur Neugründung der Heidelberger Universität gesungen, dorthin vielleicht schon Jahre zuvor durch Gyrowetz (als kaiserlicher Legationssekretär in Heidelberg, Schwetzingen und Mannheim) gebracht. Auf dem Londoner Händelfest 1791 hatten „Israel“ und der „Messias“ Eindrücke hinterlassen, die mit religiöser Gewalt in dreijährigem hingegebenem Schaffen zur „Schöpfung“ (1798) drängten, die erstaunlich früh in Straßburg (vielleicht angeregt durch seinen einstigen Schüler Ignaz Pleyel, der hier lange Jahre als Münsterkapellmeister wirkte) und am Hochrhein aufgeführt wurde. Sein zweites Volksoratorium, „Die Jahreszeiten“, folgte 1801 und errang ebenfalls beispiellose Verbreitung in der aufstrebenden Dilettantenmusikpflege des gesellschaftsbildenden Bürgertums. Ganz Wien huldigte 1808 mit einer großartigen Aufführung der „Schöpfung“ dem nun doch Müde gewordenen, der es nicht verwinden konnte, daß sein „Gott erhalte Franz den Kaiser“ durch wiederholte Franzosenbesetzung dementiert wurde. Kurz darauf starb er 77-jährig, um in seinen Werken zeugend und beglückend weiterzuleben.

WIE SPIELTE REGER?

JOACHIM VON HECKER

Zu keiner Zeit wohl ist der Fragenkomplex der musikalischen Interpretation — in der ganzen Vielschichtigkeit seiner Problematik — so lebhaft und allgemein diskutiert worden wie in unseren Tagen. Dies hängt zweifellos auf engste mit der „historistischen“ Einstellung der gegenwärtigen Kunstepoche zusammen, die jede Zeit und jeden Stil in der Musik der Vergangenheit aus ihren eignen Voraussetzungen heraus zu begreifen sucht. So hat der Begriff der „Werktreue“ in den letzten drei Jahrzehnten eine Bedeutung für unsere Aufführungspraxis erlangt, wie niemals zuvor: Er ist zum Leitbild einer ganzen Künstler-Generation geworden, die von der Willkürlichkeit musikalischer Gestaltungsweisen aus der Zeit um die Jahrhundertwende fortstrebte.

Nun ist, vor etwa zwei Jahren, eine unschätzbar wertvolle Quelle erschlossen worden, die ein ganz neues Licht auf das Problem der Werktreue wirft, da sie uns einen lebendigen Begriff vom Klavierspiel der bedeutendsten Komponisten und Pianisten zu Anfang unseres Jahrhunderts vermittelt: Jene unter dem Titel „Musikalische Dokumente“ von der Firma Telefunken auf Schallplatten übertragene Auswahl der wertvollsten Aufnahmen, die in jenen Jahren nach dem „Welte-Mignon“-Verfahren hergestellt wurden. (Bespielte Papierrollen lösen auf eigens dazu eingerichteten Klavieren einen Mechanismus aus, der das Spiel des betreffenden Pianisten in allen Feinheiten seiner Nuancen reproduziert). Grieg, Debussy, Mahler, Strauss, Reger und Busoni — um nur die berühmtesten Komponisten-Namen zu nennen — haben solche Rollen bespielt; und wir sind heute in der Lage, uns ihr Spiel auf normalen Langspielplatten anzuhören und es vergleichen zu können mit den Interpretationen unserer Zeit.

Die Ergebnisse einer solchen Betrachtungsweise sind verblüffend: Sie zeigen uns (was kein „Erinnerungsbericht“ je vermöchte), wie unglaublich weit wir uns von der Spieltechnik und Interpretationsmanier jener Zeit entfernt haben, wie sich hier ein grundlegender geistiger Wandel vollzogen hat. Hüten wir uns, ihn auf den ersten Blick nur zu unseren Gunsten zu werten. Gewiß, das heutige technische Niveau steht — wie sich hier einwandfrei erweisen läßt — weit über dem von 1905; und wir sind erstaunt, daß nicht nur die genannten Komponisten, sondern auch damals berühmte und gefeierte Klavier-Virtuosen wie Leschetizky, d'Albert, Scharwenka, Reisenauer oder Teresa Carreño in ihrem Spiel weit entfernt sind von der ausgefeilten Perfektion heutiger Darbietungen; ja, man könnte so kühn sein zu behaupten, daß ein Musikhochschüler, der Beethovens „Rondo a capriccio“ op. 129 heute technisch so unvollkommen vorträge wie Reisenauer im Jahre 1905, bei einer Prüfung unweigerlich durchfallen würde. Damit aber ist nur die äußerliche Seite des Problems gestreift; denn bei näherem Hinsehen scheint es fast, als hätten wir unsere größere „Perfektioniertheit“ im Technischen mit unwiederbringlichen Verlusten im Musikalischen erkaufte. Vor allem ist unserer Generation offensichtlich das Wissen um agogische Zusammenhänge, um die Möglichkeiten agogischer Gestaltung weitgehend verlorengegangen, die heute oft mit den verpönten übermäßigen Interpretationsfreiheiten des Virtuositums um die Jahrhundertwende verwechselt werden.

Nehmen wir Debussy: Vergleicht man sein Spiel der drei *Préludes* („Danseuse de Delphes“, „La Cathédrale engloutie“, „La Danse de Puck“) und der „*Soirée dans Grenade*“ etwa mit den vorliegenden Aufnahmen von Giesecking — der für uns immerhin als Debussy-Interpret maßgeblich war — dann gelangen wir zu der überraschenden Feststellung, daß Giesecking diese Stücke viel „subtiler“, viel „impressionistischer“ spielt als der Komponist selbst, der dagegen

das Zeichnerisch-Lineare betont und seine Musik offensichtlich viel „klassischer“ aufgefaßt wissen wollte, als wir sie uns vorstellen. Debussys Spiel ist weitaus kräftiger, — gesunder, möchte man sagen — es setzt nicht so „gezielte“, bewußte Akzente, sondern verfolgt vielmehr eine natürlich empfundene, ruhige, gleichmäßige Linie. Die Skala seiner dynamischen Abschattierung bewegt sich in längst nicht so extremen Regionen wie die Giesekings, vielmehr finden sich auf engerem Raum feinere Unterschiede der Anschlagmodifikation — und die Tempi sind allesamt wesentlich langsamer als die uns von Gieseking oder anderen her bekannten. Besonders die Gestaltung der „Soirée dans Grenade“ fällt bei Debussy wesentlich „handfester“ aus als bei Gieseking; und nur an einigen Stellen erzielt der Komponist durch geschickte Pedaltechnik den Effekt des Verschwimmens der Klänge, deren Motivik aber immer noch greifbarer bleibt als bei Gieseking, bei dem das Klangliche sich vom Thematischen gleichsam „ablöst“ und als Eigenwert verabsolutiert.

Oder betrachten wir Grieg: sein kleines Stück „Schmetterling“ (op. 43, 4) erklingt unter Giesekings Händen subtil geformt, streng regelmäßig und dem Notenbild entsprechend. Von den an einigen Stellen vermerkten „Ritardandi“- und „a Tempo“-Hinweisen macht der Pianist nur sehr sparsamen Gebrauch. Ganz anders der Komponist: bei ihm befindet sich alles in fortwährender Bewegung, d. h. das Zeitmaß wird praktisch in jedem Takt modifiziert. Der Beginn schon scheint in seinem Zögern willkürlich (wenn man das Notenbild heranzieht), und die absteigende melodische Linie, die das Hauptthema beschließt, wird im Fallen stark beschleunigt, gleichsam nebenbei „abgetan“. Das alles ist so nicht aufgezeichnet — aber es wirkt unvergleichlich viel natürlicher, plastischer, bildkräftiger als die notengetreue Interpretation. Der Titel „Schmetterling“ — das unruhige, nie gleichmäßige Flattern und Torkeln eines Falters wird erst durch eine solche, frei gestaltete Wiedergabe ganz sinnfällig.

Bei Reger stehen uns vielleicht die größten Überraschungen bevor. Seine Dynamik bewegt sich fast ausschließlich im mittleren Bereich, etwa zwischen „p“ und „mf“, erreicht aber hier eine Abstufungsfähigkeit, die man nicht für möglich halten sollte. Bezeichnungen wie „mp“, „quasi forte“ in seinen Stücken können erst von hier aus verstanden werden; andererseits spielt Reger selbst Stellen, die er mit „ff“ bezeichnet hat, höchstens „f“, und die Unterschiede zwischen extremen dynamischen Zeichen (pp — ff) werden fast ganz eingeebnet. Technisch fällt — namentlich im „Andante sostenuto“ op. 82, 3 — das sog. „Nachklappen“ der Bässe auf, das heute streng verpönt ist. Auch sonst zeigt die pianistische Technik des Komponisten keinerlei Brillanz in unserem Sinne. Dafür geht eine Intimität des Ausdrucks, eine zarte Versunkenheit und Innigkeit von seinem Spiel aus, die im krassen Widerspruch steht zur massiven Tonsprache seiner größeren Werke und die heute im Zeitalter der Massenwirkungen in öffentlichen Konzerten kaum noch denkbar erscheint. Die geistigen Grenzen werden sichtbar, die uns von jener Zeit trennen.

Dies alles sind nur Andeutungen; und sie sollen und können nicht mehr bezwecken, als den Fanatikern der Notentreue anhand einiger Beweise zu bedenken geben, daß das Notenbild doch nicht alles enthält, was der Komponist sagen wollte, daß da ein Rest bleibt, den man nur erspüren, nicht aber wissenschaftlich erklären kann. Vor allem jedoch soll deutlich werden, wie vorsichtig wir sein müssen bei der Beurteilung dessen, was noch weiter zurückliegende Epochen mit dem, was sie uns hinterließen, wirklich gemeint haben mögen; daß also vermutlich das Spiel Mozarts und Beethovens von unseren heutigen Vorstellungen noch sehr viel weiter entfernt war als das Regers.

Natürlich bedürfte die „Dokumentenserie“ noch einer viel eingehenderen Untersuchung, als sie in diesem Rahmen möglich ist. Es müßte das Spiel auch der hier nicht erwähnten Kompo-

nisten und Pianisten einer genauen Analyse unterzogen werden, — Strauss' raffiniert-brillante Darstellung des Salome-Tanzes z. B. oder Mahlers rührend „staksige“, aber ungemein poetische Klavierfassung des letzten Satzes seiner vierten Symphonie wären ausführlich zu würdigen. Denn durch intensive Beschäftigung mit diesen fesselnden Klangdokumenten einer versunkenen Zeit könnten vielleicht neue Gesichtspunkte zum viel diskutierten Problem der Werktreue und zur Auseinandersetzung unserer Zeit mit der Musik der Vergangenheit gewonnen werden.

Der Aufsatz stützt sich auf die unter dem Titel „Musikalische Dokumente“ herausgegebenen Plattenserien „Berühmte Komponisten spielen ihre Werke“ (Telefunken WE 28 000—004) und „Bedeutende Pianisten vergangener Zeiten“ (Telefunken WE 28 005—024). Besonders herangezogen wurden die Platten WE 28 000 und 28 001 (Debussy), WE 28 002 (Grieg) und WE 28 004 (Reger).

DIE PLATTENTASCHE – SCHUTZHÜLLE UND STECKBRIEF

JOACHIM HERRMANN

Mehr und mehr hat sich die Plattentasche von ihrer nüchternen Zweckbestimmung als technische Schutzhülle zu einem ansehnlichen Ausstattungsstück entwickelt, dessen attraktiver optischer Gestaltung der Vorderseite man je nach dem musikalischen Inhalt eine besondere Aufmerksamkeit widmet und wie dem Buchumschlag werbende Bedeutung zumißt. Die Rückseite wird dagegen zu Erläuterungen und Einführungen in das Werk benutzt, das die Platte enthält. Ähnlich den heute überall im Konzertwesen üblich gewordenen Programmeinführungen gibt sie selbstverständlich im Rahmen des gegebenen Umfangs Auskunft über den Inhalt der Tasche, sie ist gleichsam der „Steckbrief“, der die Platte in ihrer Bedeutung für die Aufnahme selbst und für ihren Besitzer besonders charakterisieren will. Diese Einführungen sind zunächst für den Laien bestimmt, der gern etwas über den Komponisten, die Entstehung des Werkes, seinen Wert und seine Stellung im Gesamtschaffen seines Urhebers erfahren will. Aber auch der musiktheoretisch nicht gründlich gebildete Plattenfreund sollte über die innere Struktur, die Form und Stilgesetzlichkeit des Werkes unterrichtet werden, und der aufmerksam Hörende, der die Sinnzusammenhänge in dem Ablauf einer Symphonie oder eines Kammermusikwerkes erkennen möchte, würde sicherlich eine kurze Analyse mit Angabe der wichtigsten Themen und Motive begrüßen. Für den fachlich interessierten Musiker und Wissenschaftler wären bei historisch besonders bedeutenden und wichtigen Werken noch Literaturangaben wünschenswert, wo ausführlichere Untersuchungen und weitere Angaben selbstverständlich an leicht erreichbaren Stellen zu finden sind. Außerordentlich ratsam wären auch die Mitteilungen über den Druckort des Musikwerkes, des Verlages, und ob Klavierauszug oder Taschenpartitur vorhanden sind. Bei Angabe der Nummern einer Werkreihe, z. B. der Klavierwerke von Haydn, ist die Mitteilung notwendig, welcher Ausgabe die Numerierung entnommen ist, und welche Ausgabe der Aufnahme zugrunde gelegt wurde. Auch die Namen der Bearbeiter dürften im gegebenen Falle nicht verschwiegen werden. Eine sichere wissenschaftliche Auswertung der Platte wäre erst mit diesen Angaben gewährleistet. Bei Vokalwerken will man auch den Namen des Dichters und die Bedeutung seiner Persönlichkeit wissen, und der Druck des Textes sollte zu einer ständigen Einrichtung werden, wie es bei Märchen und Erzählungen auf Platten für Kinder längst üblich ist.

Eine besondere Beachtung erfordert weiter die Persönlichkeit des interpretierenden Künstlers. Vielen Sammlern, die nicht den Überblick über das internationale Konzertleben besitzen, werden manche Namen unbekannt sein, trotzdem die großen Firmen vornehmlich Aufnahmen mit Künstlern herstellen, die bereits in der Öffentlichkeit einen Ruf besitzen. Da aber im allgemeinen Herkunft, Entwicklung, künstlerischer Wirkungsbereich, ja der Lebenskreis und nicht zuletzt das Alter doch irgendwie indirekt mitbestimmend für den Ausdruckscharakter sind, können diese Angaben für den Wert einer bestimmten Aufnahme höchst aufschlußreich und auch ausschlaggebend sein. Denn es ist nicht unwichtig zu wissen, daß der Dirigent zur Zeit der Aufnahme einen maßgeblichen Posten an einer führenden Bühne oder bei einem berühmten Orchester innehatte oder der Sänger auf dem Höhepunkt seiner Bühnenlaufbahn stand. Der dokumentarische Anspruch einer Platte wäre aber dann erst endgültig erfüllt, wenn mit den Lebensdaten des Interpreten auch das Datum der Aufnahme selbst bekanntgegeben würde. Durch Vergleich wäre dann endlich der exakte Nachweis etwaiger Wandlungen im Darstellungsstil und in der Auffassung während der künstlerischen Lebensentwicklung des Interpreten möglich. So weiß man heute z. B., daß der alte Strawinsky langsamere Tempi nimmt als früher. Die viel diskutierte Frage der Werktreue könnte manche Aufhellungen und Berichtigungen erfahren, zumal wenn der Komponist auch sein Interpret ist. Die überaus ängstliche Sorge von Strawinsky um die sinnngerechte Wiedergabe seiner Werke geht sogar so weit, daß er für die Beachtung des durch ihn in seinen Aufnahmen festgelegten authentischen Darstellungsstiles einen autorenrechtlichen Anspruch an alle Dirigenten erheben möchte, um so „eine Überlieferung zu schaffen, an der man erkennen kann, wie sein Werk gespielt werden soll“. Diese Datenangaben würden der wissenschaftlichen Erforschung der sich in größeren Zeiträumen wandelnden Aufführungsstile und Auffassungen bestimmter Werke exakte Unterlagen für die Vergleiche in die Hand geben. Und auch für den ernsten, zielbewußten Sammler dürften in vielen Fällen diese Angaben ein besonderer Anreiz zum Erwerb einer bestimmten Aufnahme sein.

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft gibt den Publikationen ihres Archiv-Studios eine Karteikarte mit, die alle Namen und Daten des künstlerischen und technischen Bereichs enthält, die mit der Aufnahme verbunden waren. Sie soll hier nur als Beispiel genannt sein, daß man in Produktionszweigen, die vornehmlich für historisch-wissenschaftliche Zwecke bestimmt sind, schon von der Notwendigkeit einer ausführlichen Datenangabe überzeugt ist. Sie erfüllt nicht nur für den Musikaiken, der nicht in der Lage ist, sich selbständig zu orientieren, die so wichtige kunsterzieherische Aufgabe der Hinführung und Einführung in das Werk. Der Anspruch der Schallplatte nicht allein als Kulturbewahrendes, sondern ebenso als ein Kulturförderndes Instrument sollte durch diese ausführliche Ausgestaltung der Plattentasche nicht allein zum Schutzbrief, sondern auch zum geistigen „Steckbrief“ ihres Inhaltes noch mehr herausgestellt werden.

SECHS „PAUKENSCHLÄGE“ / Sämtlich von Haydn

SINFONIE NR. 94 G-DUR

1. EDUARD VAN BEINUM, *Concertgebouw Orkest*. Decca LW 5264, 33 U, DM 13.50
2. JOSEPH KRIPS, *Wiener Philharmoniker*. Decca LXT 5418, 33 U, DM 24.—
3. ARTURO TOSCANINI, *NBC Symphonie-Orchestra*, RCA LM 1789, Red Seal, 33 U, DM 24.—
4. WILHELM FURTWÄNGLER, *Wiener Philharmoniker*. Electrola E 90025, 33 U, DM 24.—
5. WILHELM SCHÜCHTER, *Nordwestdeutsche Philharmonie*, Imperial J 80191, 33 U, DM 19.—
6. FRITZ LEHMANN, *Berliner Philharmoniker*, Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18397, 33 U, DM 24.—

Die üppigen Produktionskataloge der großen Schallplattenfirmen, die alle auch auf „Klassik“ halten (wie es schlicht aber ahnungslos im Branchenjargon heißt und „E-Musik“ der GEMA-Listen meint), bieten Standardwerke der sinfonischen Weltliteratur in ungeniert selbstverleugnendem Kulturbewußtsein oft zwei und mehrfach nebeneinander an. Mitunter sind die Angebote allerdings auch nur Umpressungen zu neuer Kombination oder zu neuem, „klangverbessertem“ Kundendienst. Liebhaber wie Kenner unter den Freunden der verführerisch schillernden Disken können sich angesichts dessen nun nur schwer enthalten, mehr oder weniger „vergleichende Interpretations-Studien“ zu treiben. Solche Vergleichs-Fahrten und -Gefechte enden einleuchtenderweise oft wie das Hornberger Schießen: niemand will scharf geschossen haben und niemand doch von seinem Lieblings-Dirigenten oder -Orchester abrücken. Von Stilfragen oder Aufnahme-problemen ist meist um so weniger die Rede, als erstere ja auch den Interpreten selber bisweilen staunenswert wenig erwägenswert scheinen und letztere durch Diskretion der Firmen, in Sachen Jahres- und Herstel-lungsdaten vornehm hintanzuhalten, auf munteres mon- oder bin-aurales Rätselhören hinauslaufen.

Wohlgezielt wirft Dr. Hauswald dem Endesunterzeichneten sechs solcher Ein-Werk-Platten zu: Plattenparade zum Haydnjahr, allerseits rechtzeitig aufgereiht, firmenstolz up to date, „mit dem Paukenschlag“ zu eröffnen. Drei der Angebote freilich sind in doppeltem Gesicht ein Totengedenken: auf Haydn, der am 31. Mai vor 150 Jahren dahinging, und auf die Dirigenten Furtwängler, der 1954, jetzt vor einem Lustrum schon, verschied, auf Lehmann, der vor drei, und auf Toscanini, der vor zwei Jahren verstarb. Zumindest die Aufnahmetechnik ist in diesen fünf Jahren

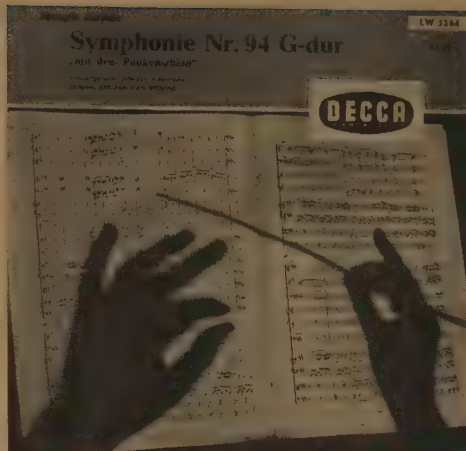
fast sprunghaft weiterentwickelt worden. Furtwängler kannte „High-Fidelity“ noch nicht und hätte sich einer „Werkgefährdung“ durch „Aufnahmeexperiment“ möglicherweise verschlossen, dies zumal er in seinen letzten Jahren nur schwer noch hörte, was er dirigierte. Toscanini andererseits tat in seinen letzten Jahren, nach Abgang vom Dirigentenpult, nicht viel anderes mehr, als seine NBC-Bandaufnahmen zu sichten und nur das auf Platte umschneiden zu lassen, was ihm als gültige Interpretation, als sein „Ton-Testament“ erschien. Lehmann schließlich stand mit den Aufnahmen, in Bamberg z. B., mitten im Aufbruch raumakustisch-mikrophonaler Verbesserungen. Unverkennbar auch mit unserer Haydn-Platte, die daher bei allen Stilqualitäten sonst, von gelegentlichem Klangknall und einigen abrupten raumakustischen Überblendungen nicht frei bleiben konnte. Daß es um weiterer „Surprise“ willen geschah, war bei Lehmann nicht wohl denkbar. Überraschungsmomente hat Haydn selber schon mehr als nur mit dem Pauken-Tuttischlag des Andante einkomponiert.

Damit stehen wir hart am Aufnahmestand der Gegenwart, am derzeitigen Vorherrschaftsstreben der Manufakteure über die Musiker. Doch halten wir das für vorübergehend. Denn solange es Konzertaufführungen sinfonischer Musik geben wird (und die „Gesellschaft“ wird, wie auch immer, nicht so leicht ablassen davon), dürfte letztlich auch das Konzertsaalhören als Raumregulativ, als Korrektiv für polyaurale, stereophone und welche Mikrophontechniken mehr wirksam sein. In unsere vorliegenden sechs „Paukenschläge“ spielt der neueste Stand also erst schwach nur hinein. Bei DGG-Lehmann als Übergangsstadium zu „True Hi-Fi“, bei RCA-Toscanini (1954?) vergleichsweise am geglücktesten, weil mit zeitlichem Vorsprung der USA.

Aber es sind hier auch für unsere sechs Aufnahmen nicht nur und nicht vordergründig Aufnahmepraktiken zu analysieren, schon deshalb, weil sie für die satztransparente, in hohem Maße „mikrophon-eigene“ Musik Haydns nicht die Schwierigkeiten bieten wie bereits für Beethoven, von der Eroica ab mit dem zunehmenden Al-Fresco, von den komplexen Klangsichten der Sinfonischen Dichtungen des tieferen 19. Jahrhunderts erst zu schweigen. Wenn schon aber in unserem Zusammenhang eine „technische“ Frage zu erörtern bliebe, dann die, daß man sich Gedanken darüber mache, die Schwebezeiten zwischen den Sinfoniesätzen nicht als gleichlange Bandblenden einzukopieren, sondern als je wechselnder, je anderer Spannungsfaktor, etwa als „Saal-Atem“, wo doch auf das Raum-Optische ganz verzichtet werden muß. Mit anderen Worten: wir plädieren für größtmögliche „Raumtreue“, auch und gerade bei sinfonischer Musik.

Zum Thema „Werktreue“ zu kommen, fällt auf, daß Toscanini und Lehmann die Exposition des Kopfsatzes unserer „Surprise-Symphony“ mit der Wiederholung bringen, alle anderen Dirigenten aber ohne sie. Auch in der Konzertsaalpraxis wird da zur Zeit ziemlich (oder unziemlich) frei verfahren. Zumindest bei Haydn (wie bei Mozart) sind die Symmetrieproportionen indes nicht ohne Not zu durchbrechen. Ob bei einer keimfrei akustischen, einer Schallplattenwiedergabe, ein „Notstand“ vorliegt, kann diskutiert werden. Ob er Formbeugungen legitimiert, bleibt die Frage. Lehmann nimmt das Formmaß, die Länge voll auf (Schumann, auf Musik-„Bedeutung“ aus, schrieb geradezu von „Langeweile“), und er bleibt übrigens auch für das Sinfonie-Ganze mit einem Zeit-Total über 25'45" der ausdauerndste unter unseren sechs Interpreten. Toscanini hingegen überbietet in seinem Presto-Presto-Stil alle, und nicht nur unsere Fünf. Er schafft es in eben 19 Minütchen. Wie er das Menuetto, das gewiß ja kein „Menuett“ mehr ist, sondern ein „Allegro molto“, zugegeben, aber wie er diesen glänzenden Tanzsatz voller widerborstiger Schwerpunktverschiebungen im Tripeltakt glänzend verspielt, überspielt, überhastet, bis in eine atemlose Trio-Hetze hinein, das ist schon sagenhaft ehrgeizgeplagt. Perfektion der Streicher allein macht es auch nicht. Im Gegenteil. Fazit: für Haydn fehlt Toscanini hier das Maß, die Mitte. Überraschend eigentlich für einen Romanen seiner Formdisziplin.

Sollte ich wählen oder schenken, würde ich am ehesten die Wiener Philharmoniker unter Krips und Furtwängler nehmen. Unter Krips, weil er „Bewegungsmusik“ macht, im Kolorit dabei



Plattentasche Decca

Haydns Farbphantasie nobel auslichtet. Unter Furtwängler, weil er hier, im Alter, eine unendlich weise Musizierform erzielt, nur bei Fermaten und im Tutti noch mit Beethoven-Reminiszenzen belastet. Lehmann bleibt, trotz herrlich ausmodulierender Bläserstimmen der Berliner Philharmoniker, im Ganzen zu unausgeglichen, bis in kleine agogisch-dynamische „Romantizismen“ hinein. Van Beinum wirkt vergleichsweise bieder mit seinem gleichwohl kraftvoll-klaren Haydnstil. Die Aufnahme unter Schüchter leidet im Verhältnis zu den anderen an interpretatorischen, orchestralen und mikrophonal-technischen Schwankungen. Toscanini bleibt Kuriosum. Ganz befriedigend erscheint mir keine der sechs „Surprise“, bei allem Respekt.

Endlich: auch für die allbeliebten Londoner Sinfonien Haydns, die Summa seiner geistvollen Sinfonik, sollte zur Originalbesetzung zurückgegriffen werden. Haydn standen beim Fürsten Esterházy bestenfalls 30, beim Prinzen Wales 26 Musiker zur Verfügung. Für sie komponierte er seinen unvertauschbaren Orchester-Stil eines schlanken, zartfarbenen, energiestraffen „obligaten Accompagnements“. Haydn ist durchaus nicht „Vorläufer“ auf Beethoven (wie es in einem unserer Taschentexte immer noch heißt). Er ist genuin ein Eigener, ein „Original“. In der Disziplinierung des Klangmaterials findet er Bewunderung unter den Modernen. In der Waage zwischen Spieltrieb und Fantasie, volksläufiger Gestik und aristokratischer Formzucht steht nur Mozart noch über ihm, wie Haydn selber es (schönstes Zeugnis seiner Klarsicht) Vater Mozart bekannt hat. Item: mehr wirklichen, reinen Haydn! Heinrich Lindlar

VIELFALT DER WERKE HAYDNS / Eine Auslese

Messe und Oratorium

JOSEPH HAYDN: *Nelson-Messe*, Theresa Stich-Randall, Anton Dermota, Elisabeth Hoengen, Frederick Guthrie. Wiener Akademiedor. Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper. Dirigent Mario Rossi. Amadeo AVRS 6021, 33 U. DM 24.—

Diesem ebenso berühmten wie in der Literatur seit Kretzschmar immer wieder beanstandeten Werk wird man wohl am ehesten gerecht, wenn man es zunächst aus der Wiener Perspektive mit ihrer sinnfrohen Klanglichkeit, dann aber auch aus der glücklichen naiven Frömmigkeit Haydns heraus begreift; allein der Hinweis auf die nicht nur zeitliche Nähe, sondern manchmal auch thematische Verwandtschaft mit der „Schöpfung“ mag das bekräftigen, denn auch sie lebt ja von der herrlichen Einheit von Natur und ihrem Schöpfer. So mag man selbst das turbulente und militante Benedictus, von dem wir sonst eine so ganz andere Vorstellung haben, etwa in Erinnerung an den Einzug in Jerusalem verstehen und im übrigen den hochfestlichen Glanz und die unbezähmbare Vitalität der Chöre, ihre breite Flächigkeit und zugleich ihren kunstvollen Satz als den grandiosen, überzeitlichen Kern dieser hochfestlichen Musik gelten lassen. Jedenfalls tut Mario Rossi in dieser Aufnahme alles, um das Werk in diesem Sinne, d. h. ganz vom glänzenden Klang her zu erneuern, wobei Pauken und Trompeten ostentativ in den Vordergrund gerückt werden, die hohen Soprane leuchtend strahlen und die sehr zügigen Tempi brillante Technik und Extensität des Ausdrucks miteinander verweben. Ein erlesenes Soloquartett mit Therese Stich-Randall, Elisabeth Hoengen, Anton Dermota und Frederick Guthrie gibt dem Ganzen die sinnfrohe Krönung.

O. R.

JOSEPH HAYDN: *Die Schöpfung*. Irmgard Seefried, Richard Holm, Kim Borg; Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale und Berliner Philharmoniker; Dirigent und am Cembalo: Igor Markevitch. Deutsche Grammophon Gesellschaft 18489/90, 2 Platten, 33 U, DM 48.—

Obwohl seine Instrumentalmusik in ganz Europa gespielt wurde, verdankt Joseph Haydn eigentlich erst der „Schöpfung“ seinen musikalischen Welt- und seine unvergleichliche Popularität. Dieses klassische Oratorium, dessen erste Aufführungen 1798 stattfanden, eroberte sich in beispiellos kurzer Zeit die begeisterte Liebe aller Musikfreunde, es wurde einer der stärksten Pfeiler der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts und lebt in unverwelkbarer Frische bis in unsere Zeit. Selbst der kritische Anhänger der modernen Musik unserer Tage, der, wenn er an Haydns „Schöpfung“ erinnert wird, zunächst und mit einem gewissen Gruseln an Oratorienvereine

und an obligate „Festaufführungen“ mit schmetternden Tenören und schreienden Sopranen denkt, der dieses Werk gerade wegen seiner allzugroßen Popularität mit Mißtrauen betrachtet und sich Vokabeln wie „verstaubt, leicht antiquiert“ durch den Kopf gehen läßt, wird von der bezaubernden Frische und der edlen Schlichtheit dieser Musik im Herzen angerührt, wenn er sie in einer so vollkommenen Aufführung erleben darf, wie sie Igor Markevitch mit einem hervorragenden Orchester, einem nicht minder großartigen Chor und so guten Solisten zustande gebracht hat.

Haydn, der recht eigentlich die musikalische Sprache der Wiener Klassik geschaffen hat, ist in erster Linie Instrumentalmusiker. In seiner „Schöpfung“ vereinte er den Reichtum dieser instrumentalischen Sprache, von der er selbst mit Stolz gesagt hat, daß sie die ganze Welt verstünde, mit der Volkstümlichkeit lied- und singspielmäßiger Arien und der weiträumigen Großartigkeit Händelscher Chöre. Die dreigeteilte Form des Werkes umfaßt in meisterhaften Gestaltungen, deren Jugendfrische kaum die anstrengende Arbeit verrät, die sie Haydn bereitet haben, die Schöpfungs-darstellung der Accompagnato-Rezitative und die andächtige Betrachtung der Arien mit freudiger Anbetung und jubelndem Lobpreis der Chöre. Die aufmerksame Naturbeobachtung, die weit über die herzige Bildchenmalerei hinausgeht, die man lange in ihr gesehen hat, bietet eine Fülle musikalisch-poetischer Urbilder, die so reich und schön wie großartig und wahrhaft bedeutend sind.

Der „Kenner“ der Musik wird wahrscheinlich in erster Linie von der einzigartigen Kunst orchesterlicher Charakterisierung angezogen, wie sie etwa die Einleitungen des ersten (Vorstellung des Chaos) und des dritten Teils (Das Paradies) auszeichnen, die den Gottessegen des „Seid fruchtbar alle“ zu endlosem Wachsen und wimmelnder Fülle gestaltet und einen Reichtum charakteristischer Miniaturen zu einer köstlich schimmernden Perlenkette reiht. Der „Liebhaber“ aber wird bei den rührend-empfindsamen und erhaben-stolzen Arien (etwa „Nun beut die Flur das frische Grün“ und „Mit Würd und Hoheit angetan“) oder den großartig-schlichten Chören (z. B. „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, „Vollendet ist das große Werk“) seine helle Freude haben.

Die hohe Qualität der Aufführung und die technische Einrichtung der Platten lassen es als gerecht und verdient erscheinen, daß diese Aufnahme 1957 mit dem „Grand Prix du Disque“ ausgezeichnet wurde. Bewundernswerte Durchsichtigkeit und Klarheit der Instrumentalpartien sowie jederzeit absolut zuverlässige, sowohl frische als

auch klangschöne Chorstimmen bilden die soliden Grundpfeiler, auf denen die drei Solisten den so erhabenen wie schlichten Schöpfungsbericht aufbauen. Stimmlich sind Irmgard Seefried, Richard Holm und Kim Borg durchaus überzeugend, in der musikalischen wie geistigen Darstellung ihrer Partien können sie jedoch nicht immer ganz verdecken, daß die scheinbare Mühelosigkeit ihrer Interpretation erkämpft und die Naivität ihrer Gestaltung bisweilen etwas erkünstelt wirkt. Hier wohl zeigt sich am ehesten, daß die reiche, schöne und bunte Welt Haydns nicht mehr die unsere ist, daß wir nicht mehr ohne weiteres an Haydns (und van Swietens, des Textdichters) guten lieben Gott zu glauben vermögen.

Technisch sind beide Platten fast makellos. Einzig gegen Ende besonders der beiden ersten Plattenseiten sind die Sopran- und Chorpharten so stark ausgesteuert, daß ein gewisser Klirrfaktor nicht immer ganz vermieden ist. WIB

Konzerte

JOSEPH HAYDN: Flötenkonzert D-Dur, Oboen-konzert C-Dur. Kurt Redel, Kurt Kalmus, Mün-dener Kammerorchester. Dirigent: Hans Stadlmair. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19147, 33 U, DM 19.—

Sowohl die philologisch besonders genaue „MGG“ wie auch Leopold Nowak in der revidierten Neuauflage seiner Haydn-Monographie melden für die Werke Datierungszweifel und Echtheitsbedenken an. War das der Grund, weshalb die Gestalter des Umschlagtextes auf biographische oder zeithistorische Angaben von Interesse verzichteten, statt dessen aber die Interpreten in vier Welt-sprachen, Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch, würdigen ließen? Verdient haben es die ausübenden Künstler in jedweder Hinsicht. Kurt Redel hat die Schallkraft der modernen Konzertflöte ideal nach Art der älteren Instrumente gemäßigt, das Timbre weich und von innen her locker gehalten, für vorzüglichen Ausgleich zwischen den Höhen- und Tiefenregistern gesorgt und dabei in den Tonansatz — Verzierungen und Kadenzten mit inbegriffen — eine erstaunliche Dichtigkeit und Bestimmtheit hineingelegt. Kurt Kalmus' Oboe wiederum verbindet spontane und geschliffene Tonansprache in sämtlichen Tempograden mit einer Schalmeyenfarbe von so bestrickendem Zartsinn, daß vornehmlich im singenden Mittelsatz alle Bedenken um den Ursprung der Partituren dahinschwinden müssen. Hans Stadlmairs Kammerorchester rundet diese Offenbarung Haydnschen Zeitgeistes aufs Festlichste ab. Hätte nicht der Schallplattenmarkt fürs Gedenk-jahr noch viel öfter derartige „Abstecher“ vorsehen sollen? Haydn-Kompositionen, die sich in der Instrumentenbesetzung so oder so vom heutzutage gewohnten Schema entfernen und



Plattentasche Deutsche Grammophon Gesellschaft

darum Liebhaberstücke für den Sammler darstellen würden, findet man in den Katalogen erst nach längerem mühsamem Blättern. H. v. L.

Sinfonien

JOSEPH HAYDN: Sinfonien Nr. 44 e-Moll, Nr. 85 B-Dur. Die Wiener Symphoniker. Dirigent: Paul Sacher. Philips AL 00212, 33 U, DM 24.—

Eine schöne, historisch instruktive und musikalisch eindrucksvolle Koppelung von zwei der wenigen Haydn-Sinfonien, die außer den berühmten „Londoner“ Werken auch dem breiteren Publikum bekannt geworden sind, wird vorgelegt. Paul Sacher mit den vorzüglichen Wiener Symphonikern bietet beide Werke in einer ungemein klugen, überlegten und feinen Darstellung, der zur letzten Überzeugungskraft leider ein wenig Temperament fehlt. So wirkt die Trauersinfonie namentlich im ersten Satz durch die leichte Überbetonung der noch anklingenden „galanten“ Stilzüge etwas unterkühlt; überzeugender wirkt sich die sehr intellektuelle Gestaltungsweise des Dirigenten dagegen bei einem so abgeklärt-geistigen und eleganten Werk wie „La Reine“ aus. Philologisch ist anzumerken, daß die e-Moll-Sinfonie leider nicht nach dem (von Robbins Landon hergestellten) „Urtext“ gespielt wird, doch ist wenigstens die Satzfolge (Menuett an zweiter Stelle) gegenüber der fehlerhaften alten Gesamtausgabe berichtigt. Die Aufnahme ist technisch zufriedenstellend, verlangt aber eine sehr genaue Aussteuerung vor allem der etwas schweren Bässe in der Trauersinfonie. Einige Soli wirken allerdings auch dann noch leicht verschwommen. Das starke Hervortreten der Hörner in der Trauersinfonie ist stilistisch zu rechtfertigen, nur müßten die Holzbläser ebenso gut hörbar sein. Insgesamt: eine

Aufnahme für Kenner und Liebhaber reizvoll gegensätzlicher, stilistisch aufschlußreicher Werke und geistvoll ausgefeilter Interpretationen. Leider entspricht der Text auf der Plattentasche dem hohen Niveau von Darbietung und Ausstattung nicht ganz.

L. F.

JOSEPH HAYDN: Sinfonien Nr. 53 D-Dur, Nr. 67 F-Dur. Wiener Symphoniker. Dirigent Paul Sacher. Philips AL 00181, 33 U, DM 24.—

Der Schweizer Dirigent Paul Sacher, der Gründer des Basler Kammerorchesters und der „Schola Cantorum Basiliensis“, ist nicht nur als tatkräftiger Förderer der Neuen Musik bekannt, sondern auch als ein Orchesterleiter, der sich mit einem besonders feinen und gründlich geschulten Stil empfinden für weniger bekannte Werke der Vorklassik und der frühen Klassik einsetzt. Die beiden Haydn-Sinfonien, die er mit den Wiener Symphonikern aufgenommen hat, sind nur selten zu hören. Der Haydn-Freund wird daher mit besonderem Vergnügen zu dieser schönen Philips-Platte greifen. Die D-Dur-Sinfonie mit dem Beinamen „L'impériale“ und die F-Dur-Sinfonie stammen aus der mittleren Schaffensperiode Haydns, aus einer Zeit, in der der „Vater der Sinfonie“ bereits die formalen Experimente seiner „Sturm- und Drang“-Periode überwunden hat. „Über dem ebenso kunstvollen wie abgeklärten Spiel mit Themen und Themenabschnitten liegt der Zauber heiterer Natürlichkeit, und nicht nur in den vielbewunderten Schlußsätzen findet Haydn Humor ein weites Feld zwischen Scherz, Fröhlichkeit und geistvollen Überraschungen“; so charakterisiert Rudolf Bauer sehr treffend die Sinfonien dieser mittleren Schaffensjahre.

K. A. W.

JOSEPH HAYDN: Sinfonie Nr. 85 B-Dur (La Reine) und Nr. 101 B-Dur (Die Uhr). Bamberger Symphoniker; Dirigent: Joseph Keilberth. Telefunken LT 6615, 33 U, DM 24.—

Zwei Faktoren geben der Platte ihr bedeutsames Profil: einmal die Persönlichkeit des Dirigenten, zum anderen das Orchester. Wenn man weiß, wie aufgeschlossen Joseph Keilberth dem sinfonischen Schaffen Haydns gegenübersteht, so wird man hier eine Interpretation bestätigt finden, die vollendete Ausgewogenheit aufweist. Sie zeichnet sich nicht nur durch rhythmische Präzision und durchsichtigen Klangstil aus, sondern sie besitzt auch in der Formung der melodischen Substanz jenen leichten Anflug von südländischer Heiterkeit, die ohne Zweifel den beiden Werken eigen ist. Man hört also echten und unverfälschten Haydn, nicht monumentalisiert, aber auch nicht verspielt und verniedlicht, sondern eher im Sinne europäischer Gesellschaftsmusik von geschliffener Eleganz. Dazu trägt auch das Orchester der Bamberger Symphoniker entscheidend bei, das dieses österreichische Milieu glänzend interpretiert. Blitzsaubere Bläser, dazu klangliche Wärme der Streicher, das

ergibt eine Komponente, die Haydn in dieser Gestalt sehr wohl ansteht. Im Haydn-Jahr dürfte diese Platte mit Recht ihre besonderen Liebhaber finden.

G. H.

JOSEPH HAYDN: Sinfonien Nr. 104 D-Dur, Nr. 88 G-Dur. Cleveland-Orchestra, Dirigent: George Szell. Fontana CL 699504, 33 U, DM 24.—

Gleichzeitig wie Mozarts drei letzte Sinfonien entstanden, markiert Haydns noch der Gruppe seiner Pariser Sinfonien zuzurechnende Nr. 88 den Beginn seines Spätstils, an dessen Ende dann die „Londoner“ Sinfonie Nr. 104 (mit dem BBC-Pausenzeichen) steht. An der Koppelung dieser beiden Werke ist auf höchst reizvolle Weise abzulesen, wie Haydn bis zum Schluß seines sinfonischen Schaffens um ständige Weiterentwicklung seiner Mittel bemüht geblieben ist, was den Reiz dieser Platte ausmacht. Sie ist eine gute musikalische Routineleistung des mehr auf preußische Exaktheit als auf Klangsönheit bedachten Orchesters, dessen schwerer Streicherklang das perlende Figurenwerk der Partituren bisweilen förmlich erdrückt. Kaum zu glauben, daß ein aus Prag stammender Dirigent so lieblose Phrasierungen der Holzbläser zuläßt. Bei Tutti-Schlägen kommt es besonders im Largo von Nr. 88 wiederholt zu Klangeintrübungen, aber die kanonische Engführung im Finale entsteht in genau zisellierter Klanglichkeit. Man ziehe Münchingers allerdings nicht auf einer einzigen Platte zusammengefaßten Decca-Aufnahmen beider Sinfonien mit den Wiener Philharmonikern zum Vergleich heran, um zu wissen, welcher Aufnahme man den Vorzug gibt.

H. K.

Kammermusik

JOSEPH HAYDN: Streichquartett C-Dur, op. 33 Nr. 3, Streichquartett B-Dur, op. 76 Nr. 4. Quartetto italiano. Columbia C 90513, 33 U, DM 24.—

Die Entstehung von Joseph Haydns 76 Streichquartetten erstreckte sich über fast ein halbes Jahrhundert. Mit ihnen hat Haydn die Gattung begründet und zu erster Vollkommenheit geführt. Sie alle sind so köstliche, geistreiche und empfindungstiefe Werke, die nicht unverdient den Grundstock aller häuslichen Kammermusikpflege bilden, daß man sie am liebsten eines Tages alle auch auf Schallplatten zu besitzen wünschte. Vorläufig muß man sich damit begnügen, die beliebtesten der einzelnen Werkgruppen ausgewählt zu bekommen. — Die vorliegende Platte enthält das „Vogelquartett“ und das „Sonnenquartett“, zwei Werke, die die klassische Vollendung der Gattung, das zweite aber bereits einen Hinweis auf gewisse romantische Farbwirkungen, darstellen. Das Quartetto italiano bietet beide Werke in absoluter kammermusikalischer Präzision und großer Klangschönheit, die teilweise bis an einschmeichelnde Süße reicht, sowie stilicherer Auffassung. Hervorzuheben sind die charakteristischen Kopfsätze

beider Werke mit fröhlichem Tirillieren und leuchtender Farbigkeit, die innigen, fast verklärten langsamen Sätze sowie im ersten Quartett das eigenartige, keineswegs heitere „Scherzando“ in der Art eines schnellen Choralis und das lebhafteste Presto-Finale mit seinem an die damals so sehr beliebte „türkische“ Musik erinnernden zweiten Thema. Die Aufführung steht auf hohem Niveau. Bis auf ein leichtes Rumpeln und den im Finale des zweiten Quartetts ein wenig verschärften Klang ist die Platte auch technisch ausgezeichnet.

WIB

JOSEPH HAYDN: *Streichquartett D-Dur, op. 64, 5. Kalki-Quartett. Telefunken UV 198, 45 U, DM 8.—*

Dieses Streichquartett, nach dem vogelrufartigen Hauptthema des ersten Satzes „Lerchenquartett“ genannt, gehört zu den beliebtesten und bekanntesten Quartettkompositionen des fürstlichen Kapellmeisters von Esterhazy. Es zählt zu einer Gruppe von zwölf Streichquartetten, die Haydn dem Wiener Tuchgroßhändler Tost gewidmet hat, einem ausgezeichneten Geiger — aus den anspruchsvollen Partien zu schließen, die der Komponist hier für den Primgeiger schrieb. Die Neuaufnahme mit dem Kalki-Quartett ist leider ziemlich enttäuschend, unbefriedigend in der Intonation (besonders störend im Adagio), unausgeglichen im Zusammenspiel. Das Ensemble scheint als Musiziergemeinschaft noch zu sehr technisch befangen, um souverän musikalisch gestalten zu können. Am deutlichsten ist dies vielleicht im Schlußsatz zu spüren, der wie eine rasende Etüde abläuft und jede agogische Gliederung vermissen läßt. Der akustische Ausgleich der vier Instrumente ist aufnahmetechnisch befriedigend. Störend ist jedoch der Plattenseitenwechsel mitten im langsamen Satz. Im Zeitalter der Langspielplatte sollte in dieser Hinsicht anders disponiert werden. Auch fehlen einige musikalisch wesentliche Wiederholungen.

K. A. W.

JOSEPH HAYDN: *Drei Klaviersonaten, Fantasia C-Dur, Andante con Variazioni. Wilhelm Backhaus. Decca BLK 16111, 33 U, DM 19.—*

Joseph Haydn gilt vornehmlich als Komponist der Oratorien, der Symphonien und der Streichquartette; dem Klavierkomponisten Haydn, der über 50 Sonaten und gegen 20 Konzerte schrieb, hat man eigentlich nie besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Die auf dieser Platte zusammengefaßten fünf Klavierwerke, die hauptsächlich wohl aus der späten Schaffensperiode Haydns stammen, lassen die geringe Beachtung kaum verständlich erscheinen. Freilich besitzen sie keine virtuose Brillanz wie die Sonaten Mozarts oder die pathetische Kraft der von Beethoven, aber in ihrer frischen Natürlichkeit und Klarheit liegt soviel echter Musiziergeist, der sich so gar nicht pianistisch gebärdet, sondern der sich mehr aus

einer spielerischen Laune gerade dieses Instrument gewählt hat. Und deshalb ist dieser Musik nicht allein mit pianistischen Kniffen und technischen Raffinessen beizukommen, und dann darf man auch ihre scheinbar äußere Schlichtheit nicht mit Naivität verwechseln. Man muß ihre Einfachheit, ihre Anmut und ihren Witz ernst nehmen, und dann entdeckt man ihre köstlichen Reize. Wilhelm Backhaus spielt Haydn wahrhaft exzellent, ohne die bürgerlich-biedermeierliche Behaglichkeit, mit der man ihn so gern umgibt, sondern im Gegenteil mit der weltmännischen Eleganz des höfisch-eleganten Musikers, der er ja doch im Grunde war. In dieser doppelten Bedeutsamkeit liegt der besondere Wert dieser Platte, in der Erinnerung an den Klavierkomponisten Haydn und seine künstlerische Hochachtung durch die Spielkultur von Wilhelm Backhaus.

J. H.

JOSEPH HAYDN: *Klaviersonaten Nr. 20 c-Moll, Nr. 31 E-Dur, Nr. 46 As-Dur, Nr. 40 G-Dur. Kathleen Long, Decca LXT 5144., 33 U, DM 24.—*

Haydns Klaviersonaten sind für die Geschichte der Gattung von großer Bedeutung. Da er sich in allen Schaffensperioden und Lebensaltern immer wieder mit der Klaviersonate beschäftigt hat, wäre eine Auswahl aus den 52 Werken für die Entwicklung des Meisters ebenso interessant wie für die der Gattung. Eine solche didaktische Absicht lag aber der Auswahl dieser vier Sonaten offenbar nicht zu Grunde. Sie gehören alle der mittleren Schaffensperiode an, zeigen aber trotzdem einige der wichtigsten Stationen in der Entwicklung der Form bei Haydn. Die c-Moll-Sonate aus dem Jahr 1771 ist eine der schönsten aus den letzten Sturm- und Drang-Jahren Haydns am Beginn seiner „romantischen Krise“. Der Formalismus der Wiener Schule und die unbeschwerte Rokokoheiterkeit der frühen Sonaten sind hier schon einer sehr subjektiven Aussage voll leidenschaftlicher Empfindung gewichen. Die E-Dur-Sonate ist etwas kühler im Ausdruck, aber nicht unpersönlicher. Sie gehört in das Jahr 1773. Ein Jahrzehnt später ist die Sonate in G-Dur entstanden, die erste der drei für die Prinzessin Marie Esterhazy, die sämtlich ohne Mittelsatz sind und stärker den Divertimentocharakter hervorheben. Die As-Dur-Sonate stammt aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre und leitet mit ihrem ausdrucksstarken, groß angelegten Adagio zur letzten Gruppe der Klaviersonaten Haydns über, erreicht jedoch noch nicht die volle Höhe seiner Kunst. Kathleen Long spielt die Sonaten in mustergültiger Interpretation, durchsichtig und klar, sparsam im Gebrauch des Pedals und moderner klavieristischer Effekte, werkgetreu. Der künstlerischen Qualität der Interpretation entspricht die technische der Aufnahme, die höchsten Ansprüchen gerecht wird.

F. B.

TSCHECHISCHE OPERNKUNST / Smetana und Dvořák

BEDRICH SMETANA: *Das Geheimnis, Oper in drei Akten*. Dirigent: Jaroslav Krombholc. Supraphon LPV 157—159, 33 U, 3 Platten, DM 72.—

BEDRICH SMETANA: *Der Kuß, Komische Oper in zwei Akten*. Dirigent: Zdeněk Chalabala. Supraphon LPV 142—144, 33, 3 Platten, DM 72.—

BEDRICH SMETANA: *Zwei Witwen, Komische Oper in einem Akt*. Dirigent: Jaroslav Krombholc. Supraphon 312—314, 33 U, 3 Platten, DM 72.—

ANTONIN DVORAK: *Rusalka, lyrische Oper in drei Akten*. Dirigent: Jaroslav Krombholc. Supraphon 94—96, 33 U, 3 Platten, DM 72.—

ANTONIN DVORAK: *Der Jakobiner, Ausschnitte aus der Oper*. Dirigent: Jaroslav Vogel. Supraphon LPV 139, 33 U, DM 24.—

Die genannten Opern zählen zu den Außenseitern im deutschen Repertoire. Warum, ahnt auch der unbefangene Musikfreund, wenn er die tschechischen Originalaufnahmen gehört hat: weil er Wiedergaben von solchem Glanz und solcher Stiltreue auf deutschen Durchschnittsbühnen nicht erleben kann, weil die Werke jahrzehntelang so gut wie unbekannt waren. Da sie sich noch den naheliegenden Vergleich mit dem Genieentwurf der „Verkauften Braut“ gefallen lassen müssen, sind sie doppelt empfindlich gegen Aufführungsmängel. Hier liegen nun wirkliche Modelle der Interpretation vor; das Beste, was die repräsentative tschechische Opernbühne zu bieten hat, ist vereinigt, und das hohe Niveau im Orchestralen und Gesanglichen zwingt zu bewunderndem Respekt vor der Opernkultur eines so kleinen Volkes, das nicht aus einem Reservoir von Dutzenden Millionen Menschen schöpfen kann und dennoch von Generation zu Generation immer wieder hervorragende Künstler hervorbringt. Versucht man auf einen Generalnenner zu bringen, was vorbildlich ist, so wird man nicht bei Sängerstars beginnen dürfen. Es ist keiner darunter, dem wir nicht aus der Elite der deutschen Oper ebenbürtige, vielfach auch überlegene zur Seite zu stellen hätten. Bestechend wirkt vielmehr die Ensemblehomogenität; jedem Vergleich gewachsen ist die Leistung des Orchesters, und völlig überzeugend die Leitung. Die drei Dirigenten, die wir hier kennenlernen, zählen als Operninterpreten zu den führenden in ihrer Heimat. Ihre Vertrautheit mit den Partituren — jede einzelne ist ja in der Tschechoslowakei höchst lebendiges Repertoire — läßt kein Ungefähr zu, ebensowenig aber gestattet die ununterbrochene nationale Tradition extravagante „interessante“ Auffassungen. Werkgerechtigkeit bedeutet bei Smetana und bei Dvořáks Opern, ihre Seele klingen lassen, das Beste und Eigentliche, was die beiden tschechischen Meister auszeichnet: die innige Wärme, deren Ausdruck die melodische Gesanglichkeit ist, die Spontaneität des Herzens und die Gemütsiefe, die dem Grundgefühl der deutschen Romantik so verwandt und doch durch rhythmisches Temperament verschieden

ist. Alle diese Vorzüge teilen sich in allen Aufnahmen beglückend mit.

Die vollendetste ist wohl die der „Zwei Witwen“. Diese eleganteste aller Smetana-Partituren hat es eigentlich am schwersten in der Schallplattenaufnahme; denn die ausgedehnten Rezitative, die für den Konversationsstil des Werkes so bezeichnend sind, kommen natürlich nur in Verbindung mit der Szene zur Geltung. Jaroslav Krombholc trifft hervorragend den Sentiment, Ironie und Heiterkeit verschmelzenden Grundcharakter der Partitur. Ivo Židek mit seinem metallischen, zugleich lyrisch biegsamen Tenor ist nirgends so gut in Form wie hier, wo er in der Jäger-Romanze und im Märlied, einem Glückstreffer im melodischen Einfall, brillieren kann: Maria Taubrová, hell und koloraturen-gewandt, und Drahomíra Tikalová, stimmvoluminöser und expressiver, kontrastieren treffend die schelmische und die schwerblütige Witwe, Eduard Haken verfügt über einen mächtigen Baß und dazu über drastischen Humor. Präzis und durchsichtig klingen die zahlreichen Gesangsensembles. Auch technisch scheint diese Aufnahme am besten gelungen; im allgemeinen ist das Plattengeräusch stärker als bei den besten deutschen Aufnahmen. Smetanas „Kuß“, zehn Jahre später entstanden, zeigt den Meister von einer ganz anderen Seite. Die Nummernoper ist zur Komödie verfeinert, in der die Rezitative in ariosen Szenen fast ganz aufgehen und liedhafte Formen wie Edelsteine, aber nicht mehr isoliert, im Goldgespinnst dieser inspiriertesten Smetana-Partitur leuchten. Man versteht, wenn man die von Zdeněk Chalabala mit dramatischem Schwung geleitete Aufnahme gehört hat, warum der „Kuß“ bei den Tschechen die weitaus populärste Oper nächst der „Verkauften Braut“ ist. Sie hat zwei dominierende Partien: die der beiden Dickschädel Vendulka und Lukas, ein ganz und gar unkonventionelles Liebespaar. L. Cervinková und Boris Blachut bringen dafür schöne Stimmen und außerordentliche Charakterisierungskunst mit — es sind die anspruchsvollsten, zugleich dankbarsten Rollen der heiteren tschechischen Oper überhaupt. Von den



Plattentasche Supraphon
zu Dvořáks „Rusalka“

übrigen bietet Marta Krásová, die berühmte Altistin, eine meisterliche Studie, die Koloratur-Arietta der Bärbel, diese so einfache wie geniale Apotheose der Lebenslust, verliert leider durch verkrampte Sopranschärfe.

Smetanas „Geheimnis“ ist in Deutschland so gut wie unbekannt. Und doch kann man diese vorletzte seiner acht Opern in mancher Beziehung seine reifste nennen. Wenn auch hier die Erfindung nicht mehr ganz so üppig und frisch quillt wie im „Kuß“, so hat doch die Partitur andere Vorzüge: nie hat Smetana so kunstvolle Ensembles geschrieben, nie so knapp und treffsicher charakterisiert wie in dieser sehr heiteren, wie von herbstlicher Sonne verklärten Oper, in der zwei Romeo- und Julia-Paare in böhmischer Biedermeier-Kleinstadt einander nach romantischen Irrungen und Wirrungen finden. Hier bewährt sich Krombholz in der formalen Disposition, der prächtige Chor des Prager Nationaltheaters findet reiche Entfaltungsmöglichkeit (brillant, wie gestochen der Staccato-Chor am Beginn des zweiten Finales). Aus dem personenreichen Ensemble ragen Přemysl Kočí mit seinem warmen, ausdrucksstarken Bariton hervor, wiederum Ivo Židek und Štefa Petrová, die hier ungleich freier und gelöster singt als in jener „Kuß“-Arietta.

Dvořáks „Rusalka“, diese poetische Undine-Variante, steht bei uns im Schatten von Lortzings Oper, die zwar musikalisch tief unterlegen, aber nun einmal unverwundlich populär ist. Man wirft Dvořáks musikdramatischem Gipfelwerk mangelnde Theatralik, Schwelgen in Lyrismen vor. Nun hat das Libretto gewiß Mängel. Aber welche

Fülle strömender Melodik hat Dvořák hier verschwendet, wie zauberisch läßt er Stimmen der Natur, Wald, See und ihre märchenhaften Bewohner singen und klagen! Krombholz versinkt nicht in Klangschwärmerei, so betörend das Orchester auch klingt, er spürt dem dramatischen Atem der lyrischen Partitur nach, und man nimmt überrascht wahr, wieviel Spannung sie doch enthält. Lída Červinková besticht durch Wärme und mühelose Leuchtkraft ihres Soprans; bei Marie Podvalová, der großen Heroine der tschechischen Bühne, stört jetzt leider schon heftiges Flackern der Stimme. Marta Krásová bezeugt auch hier, daß es für bedeutende Künstler keine Nebenrollen gibt. Boris Blachut singt wesentlich frischer als im „Kuß“, er unterstreicht seinen Rang als erster tschechischer dramatischer Tenor.

Aus Dvořáks „Jakobiner“ bringt ein Querschnitt die effektivsten Szenen: u. a. die Ouvertüre, Teile, aus dem ersten Akt, natürlich das berühmte Heimkehrer-Duett, das die Macht des Gesanges verherrlicht (sehr schön gesungen von L. Červinková und V. Bednář), die Kantaten-Probe beim Dorfschulmeister, (dem Karel Hruška, ein altbewährter Tenorbuffo, trotz ausgesungener Stimme komödiantisches Profil gibt). Die zweite Seite leidet unter ungeschickten Montagen, aber auch hier erfreuen der musikalische Zug, der diesmal von Jaroslav Vogels Taktstock ausgeht, und gute Sänger (außer den genannten Ivo Židek, M. Fidlerová, E. Haken, J. Schiller).

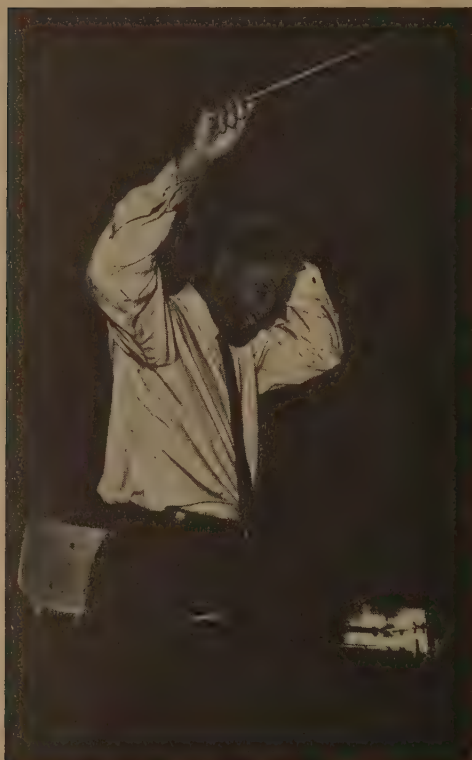
Es sind Musteraufnahmen. Sie werben für Werke, deren musikalische Werte keinen Vergleich zu scheuen brauchen.

Kurt Honolka

JAZZ - EXQUISIT / John Lewis und Louis Armstrong

JOHN LEWIS: *European Windows*. John Lewis, Gerry Weinkopf, Ronnie Ross; Stuttgarter Symphonie Orchester; Dirigent: John Lewis. RCA 1742 C, 33 U, DM 17.—

1958 machte John Lewis in Stuttgart einige der interessantesten Schallplatten-Aufnahmen der letztjährigen Produktion. Man kennt Lewis als Gründer und Leiter des Modern Jazz Quartett. Hier aber gab er zum erstenmal Beispiele seiner orchestralen Kompositions- und Instrumentations-Technik. Er wollte damit, wie er sagte, keine Platte für Jazz-Fans geben, sondern Freunde der melodischen Musik ansprechen, auf deutsch: eine breitere Hörschicht unterhalten. Der Jazz-Liebhaber sei keineswegs ausgeschlossen worden, aber diese Werke hier sollten nicht ihm allein gelten. Lewis hat den Versuch unternommen, Elemente des von ihm in einer sehr eigenen und faszinierenden Variation entwickelten cool jazz mit Momenten des symphonischen Jazz zu vereinen. Das Ergebnis ist eine bemerkenswerte Form einer neuen unterhaltenden Musik von heute oder morgen,



Ausschnitt aus der Plattentasche RCA

sauber gearbeitet und eingänglich im Klang wie im Wesen. Weder rhythmisch noch harmonisch sind Hör-Probleme zu finden, es sei denn, man fühle sich ein wenig ermüdet von zu ausgedehnten Formulierungen in zu verhaltener Art. Andererseits ist es zu begrüßen, daß hier mit soviel Dezenz musiziert wird, so konzentriert und durchaus kunstreich. Hat man stellenweise auch den Eindruck, daß sich Lewis zwischen die Sessel Unterhaltungsmusik auf der einen und Kunstmusik auf der anderen Seite setzte, so wird man doch bei fast allen Stücken dieser Platte unmittelbar überzeugt, da Sentimentalitäten ebenso wie Banalitäten der üblichen Unterhaltungsproduktion, da allzu komplizierte, nur Super-Fans zugängliche Verklausulierungen der Jazz-Sprache und bedrohliche Eineisungen des cool jazz vermieden sind.

Lewis scheint auf einem bedeutsamen eigenständigen Mittelweg zu sein, auf dem es möglich sein kann, eine wirklich unterhaltsame, weil niveau-starke Musik ohne falsche Ambitionen nach hoher Kunst hin zu finden. Man sollte diesen Weg beobachten, denn er dürfte eine wichtige Gegenkraft zu der Schlager- und Schnulzen-Musik darstellen. Der Rundfunk sollte sich intensiv dieser Lewis-Werke annehmen und mithelfen, auf diese Weise Unterhaltungsmusik aus den Abgründen der Geschmacklosigkeit herauszuretten.

Die vorliegende Platte enthält mit einer Ausnahme Beiträge, die thematisch von Europa-Eindrücken bestimmt sind, wie der Titel schon sagt. In „Midsommer“ wird das schwedische Sommerfest beschrieben — in einer Orchestrierung der Lewis-Komposition durch den avantgardistischen New Yorker Gunther Schuller, der ebenso sehr jazzoid wie dodekaphonistisch schreibt, hier aber leider etwas zu klavervoll-undifferenziert instrumentierte, im Gegensatz zu Lewis selbst. Dieser wurde in „The Queen's Fancy“ von alten englischen Musikern wie Farnaby und Morley aus der Zeit der Königin Elizabeth I. von England ange-regt und schrieb das Stück während der Krönungszeit von Elizabeth II. „Cortège“ und „Three windows“ stammen aus dem Film „Sait-on jamais“. Dem Jazz-Charakter ursprünglicher Art am nächsten steht „England's Carol“, auch als „God Rest Ye Merry, Gentlemen“ bekannt: reizvolle und lebendige Variationen. „Two Degrees East—three Degrees West“ schließlich bringt in Blues-Form das Zusammenwirken von zwei Musikern aus dem Osten und drei Musikern aus dem Westen Amerikas. Hier ist auch Lewis als Solist zu hören, als ein phantasiereicher, bezwingender und wohlthuend unprätentiöser Musiker.

Neben ihm bieten Weinkopf (Flöte), und Ross, (Saxophon), brillante wie suggestive Soli. Der Dirigent Lewis hat sich hier neben den Komponisten und Arrangeur Lewis gestellt, zum erstenmal eine größere orchestrale Gruppe geleitet, und zwar farbreich, klanglich ausgewogen und sehr bestimmt wie geschlossen im Stil. Hoffentlich folgen dieser in ihrer Funktion so hochbedeutsamen Platte weitere Produktionen.

Wolf-Eberhard von Lewinski

LOUIS ARMSTRONG: *Westend blues, Squeeze me.*
Odeon O 210159. 45 U, DM 4.—

Ein „Meilenstein“ der Jazzgeschichte wird vorgelegt. Das Ensemble Armstrongs, das sich erst „Hot Five“ und später, nachdem die Aufnahmetechnik verbessert war, zur „Hot Seven“ erweiterte, gehört unbestritten in die Klasse der berühmtesten Combos. Aufnahmen dieser Gruppen sind in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Da ist zunächst die „Integration“ der Gruppe hervorzuheben. Die Jazzkritik will damit zum Ausdruck bringen, daß das Ensemble als Ganzes mehr als die Summe der Teile, der Einzelmusiker, ist. Auf der anderen Seite sind hier die Ursprünge zur späteren Virtuosität der Jazzmusik zu erkennen. Noch haben Ensemble und Soli etwas von der schlichten Naivität an sich, wie er dem New-Orleans-Stil zu eigen ist. Aber es ist bereits erkennbar,

daß Armstrong den Rahmen, der ihm zu eng erscheint, durchbricht und damit den Weg für alle anderen Instrumentalisten freimacht: das Klavier, das Banjo, die Klarinette und alle übrigen. Beide Titel wurden am 27. Juni 1928 aufgenommen. Unter den Solisten ist Earl Hines dem großen Trompeter am ebenbürtigsten. Er versuchte, seinen Stil auf das Klavier zu übertragen, weshalb man auch vom „Trompetenstil“ Earl Hines' spricht. Erstaunlich die Sicherheit, Exaktheit und rhythmische Zuverlässigkeit des Banjoisten Mancy Cara. Zutty Singleton, der Schlagzeuger, wurde einer der meistgesuchten Musiker des Jazz, was nicht von allen Kollegen aus New Orleans zu sagen ist, denn sie blieben viel zu sehr dem Marschrhythmus mit der Betonung auf „eins“ und „drei“ verhaftet, während sich der Rhythmus im Jazz beinahe von Jahr zu Jahr in Richtung auf den Swing hin wandelte. Fred Robinson, der Posaunist, und Jimmy Strong, der Klarinetist, gehören nicht zu den großen Solisten, aber ihre Ensemblearbeit in der dreistimmigen Kollektiv-Improvisation mit Armstrong ist absolut unantastbar. Strong spielt eine typische „tailgate“-Posaune, d. h. einen Stil mit den so typischen Glissandi und Füllnoten, während Strong sich als Vertreter der französisch-kreolischen Schule der Mississippi-Stadt erweist.

Dietrich Schulz-Köhn

DIE FARBIGE WELT DER SCHALLPLATTE / Ein Querschnitt

Konzerte

ANTONIO VIVALDI: *Flötenkonzerte op. 10 Nr. 1 und 3; Violinkonzert op. 8 Nr. 5, Kammerorchester I Musici. Philips DR 05321, 33 U, DM 15.50*

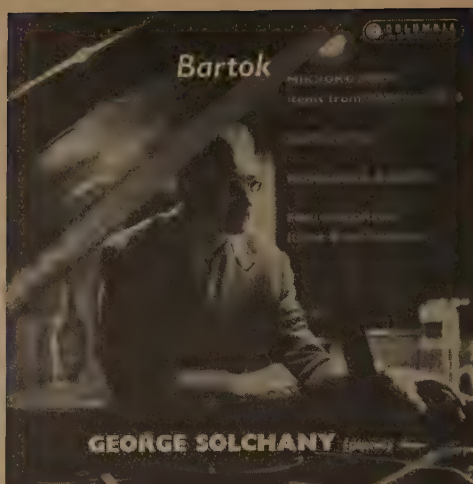
Ein Landschaftsaquarell eines unbekannten holländischen Malers des 18. Jahrhunderts zielt die Hülle der vier Stücke von Vivaldi. Mit den beiden Flötenkonzerten in F-Dur und D-Dur aus op. 10 beginnt die Kammermusikfolge, die mit den Titeln „La Tempesta di Mare“ und „Il Gardellino“ die Neigung zur Programmusik andeuten, die aber den barocken Musizierelan der virtuos gemeisterten Flöte Gastone Tassinari und ihre spezifischen Spielformen nicht behindern. Das Kammerorchester „I Musici“ aus Rom hat sich eine auf authentische Quellen gegründete Aufführungspraxis zur Pflicht gemacht, die die Bedeutung dieser Wiedergaben noch erhöht. Aus der Region der „Jahreszeitenkompositionen“ stammt das Werk op. 8, Nr. 5, ein Concerto für Violine. In ihm wird sinnfällig, bis zu welchem Grade Vivaldi die Form des dreisätzigen Barockkonzertes durchgebildet hat, in seinem sequenzfreudigen Fluß alle Anregungen kirchlicher, weltlicher und opernmäßiger Elemente nutzend. Der in Spanien geborene Soloviolonist Felix Ayo spielt es mit bestechender Klarheit zum homo-

genen Streicherklang des Orchesters, das in dem E-Dur-Violinkonzert „Il Riposo“ die mit imponierendem Klangsinn begabte Anna Maria Cotogni begleitet.

G. Sch.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Zwei Konzerte für Orgel und Orchester Nr. 13 F-Dur, Nr. 9 B-Dur. Albert de Klerk. Das Amsterdamer Kammerorchester. Dirigent: Anthon van der Horst. Telefunken AWT 8403, 33 U, DM 8.—*

Zwei der weniger bekannten Konzerte für Orgel und Orchester hat Telefunken in der Reihe „Das alte Werk“ herausgebracht. Albert de Klerk spielt den Solopart an der Flentrop-Orgel in der Nederlands Hervormde Kerk zu Loenen, einer modernen Orgel, die nach barocken Vorbildern erbaut wurde. Das ausgezeichnete Amsterdamer Kammerorchester wird dirigiert von Anthon van der Horst. Wir haben selten eine Aufnahme gehört, in der die akustischen Probleme des Zusammenspiels von Orgel und Orchester in einem Kirchenraum so gut gelöst sind. — Händels Orgelkonzerte gehören neben den Concerti grossi zu den berühmtesten konzertanten Instrumentalkompositionen des Meisters. Sie entstanden als Einlagen in die großen Londoner Oratorienaufführungen und wurden meist vom Komponisten selbst aus der Taufe gehoben. Händel hat hier eine völlig neue Gattung



Plattentasche Columbia

von Orgelmusik geschaffen. Wir haben es nicht mehr mit liturgisch gebundener Kirchenmusik zu tun, sondern mit virtuosen Konzertwerken, in denen neben dem improvisatorischen Element auch Tanzsätze (Menuett im B-Dur Konzert Nr. 9) und die Imitation von Naturlauten (Kuckuck und Nachtigall im F-Dur Konzert Nr. 13) zu finden sind. Der Organist Albert de Klerk, ein bedeutender Kenner der barocken Improvisationskunst, improvisiert in jedem der Konzerte — wie es damals üblich war — einen langsamen Satz: über ein Thema aus dem „Messias“ im B-Dur Konzert, das Händel selbst mit einem festlichen Zitat aus dem Halleluja des „Messias“ eröffnet; über den Nachtigallenchor aus dem Oratorium „Solomon“ im F-Dur Konzert. So verbindet sich mit der hervorragenden künstlerischen und technischen Qualität der Aufnahme auch der Geist barocker Aufführungspraxis.

K. A. W.

Klaviermusik

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Das wohltemperierte Klavier II. Teil* Nr. 1—8. Wanda Landowska. RCA LM 1152 Red Seal, 33 U, DM 24.—

Als Teil einer Gesamtaufnahme von beiden Bänden des „Wohltemperierten Klaviers“ liegt uns die vorstehend gekennzeichnete Platte mit den Präludien und Fugen C-Dur bis dis-Moll (BWV 870 bis 877) vor. Daß Wanda Landowska, die ein sehr schön klingendes Pleyel-Cembalo spielt, ihrer Aufgabe nichts schuldig bleibt, möchte einem bei der Verwurzelung dieser Künstlerin in der Welt des Thomaskantors fast selbstverständlich erscheinen. Trotzdem verdienen einige Züge dieser Interpretation, besonders hervorgehoben zu werden. Da ist einmal die geradezu unfafßbare Transparenz

und Klarheit, mit der das polyphone Gefüge auf einem Instrument entfaltet wird, das keine Hervorhebungen etwa durch stärkeren Anschlag einzelner Töne gestattet. Da ist weiter die minutiöse Sorgfalt und Differenzierung in der Behandlung der Ornamentik, die damit ihre Eigenschaft als integrierender Bestandteil der Komposition deutlich enthüllt. Und da ist schließlich die bezwingende innere Ruhe, mit der die Landowska die einzelnen Stücke erfüllt und dem Hörenden die Weite von Bachs geistigem Raum öffnet. Wer, was durchaus möglich erscheint, in manchen Einzelheiten, etwa agogischer Natur, andere Auffassungen hat, wird dennoch nicht leugnen können, daß Wanda Landowskas Bach-Spiel als in sich geschlossenes Ganzes begriffen werden muß und in dieser Geschlossenheit so etwas wie ein tönendes Abbild des Werkes ist.

W. W.

FRANZ SCHUBERT: *Moments musicaux* op. 94; *Unvollendete Sonate* C-Dur. Rudolf Serkin. Fontana, 699013 CL, 33 U, DM 24.—

Es ist dem in Amerika lebenden und wirkenden deutschen Pianisten Rudolf Serkin zu danken, daß er den noch immer nicht allzu großen Kreis Schubertscher Klavieraufnahmen um die bedeutende unvollendete Sonate in C-Dur bereichert hat. Kaum ein zweites Werk dieser Gattung ist in dem Maße geeignet, die Berechtigung der Formulierung Alfred Einsteins und Walther Veters vom romantischen „Klassiker“ Schubert zu erhärten. Wer genau hinhört, wird bei dem oft geradezu spröden und kantigen Material dieses heroischen Werkes aus dem Jahre 1825 eine starke Beethoven-Nähe empfinden. Das von dem Verleger Wistling fälschlich als letzte Schubert-Sonate bezeichnete und unter dem irreführenden Titel „Reliquie“ herausgegebene Werk gehört fraglos zu den Dokumenten jener von Schubert erreichten höheren Qualität des geistig-sinnlichen Ausdrucks. Man kann verstehen, daß viele Schubert-Freunde die Konsequenz der so gar nicht „liebenswürdigen“ Gestaltungsmittel erschreckte. Man darf sagen, daß Serkin, der Amerikaner mit dem deutschen Herzen, für diese Musik alle künstlerischen Voraussetzungen besitzt: geistige Klarheit und Überlegenheit der technischen Gebärde, um die dominierenden Spannungen und Gefühlsinhalte der Sonate zum Ausdruck zu bringen. Beim unvollendeten Andante verzichtet der Künstler erfreulicherweise auf den Ergänzungsversuch Ernst Kreneks und anderer. Auf der Rückseite der Platte, die den typischen Klavierklang in einwandfreier Weise, mit vorbildlichem Ausgleich von Diskant und Bässen, wiedergibt, erfreut Serkin durch eine Darstellung der *Moments musicaux*. Der Zauber dieser Hochblüte musikalischer Klavierromantik wird in makelloser Form enthüllt. Vor allem gelingt es Serkin, die poetischen Mini-

aturen zu einer Einheit zu verbinden. Wer diese Platte gern und oft abspielt, wird an einem „Herausreißen“ des einen oder anderen Stückes keine Freude mehr haben.

E. K.

BÉLA BARTOK: *Mikrokosmos* (aus dem 5. und 6. Buch); *Suite op. 14*; *Rumänische Tänze für Kinder*. George Soldany. Columbia C 90963, 33 U, DM 24.—

Für dieses eminent wichtige pädagogische Studienwerk unseres Jahrhunderts kann es kaum genug lehrhafte Interpretationen geben, um so mehr, als jede Zusammenstellung ja nur einen Ausschnitt aus den 153 Stücken zu geben vermag. Hier ist der Ausschnitt auf 17 Stücke zwischen den Nummern 122 und 146 beschränkt, selbstverständlich in einer auch künstlerisch ausgewogenen Kombination, die neben dem Reichtum der Techniken auch die seelischen Komponenten berücksichtigt, also dynamisch, rhythmisch, melodisch und in ihrer tonalen Bindung die Stücke sich gern am Kontrast entzünden läßt. Die Interpretation durch George Solchany treibt ihn manchmal bis an die Grenze des Klangvolumens, ist aber immer von leidenschaftlicher Schärfe und absoluter Sachlichkeit gezeichnet, der sich auch der gänzlich unromantische Klavierklang dieser Platte anschließen scheint. Die um rund 10 Jahre jüngere *Suite op. 14* bietet im wesentlichen das gleiche Bild, wenn auch das tänzerische Element, ja Schumannsche Pianistik hier oft wesentlich konziliantere Züge hineinragen.

O. R.

Geistliche Musik

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Harmonischer Gottesdienst*; *Kantaten Nr. 19*: „Gott will Mensch und sterblich werden“, Nr. 72: „Was gleicht dem Adel wahrer Christen“. Helmut Krebs und Instrumentalsolisten. Cantate T K 72088, 33 U, DM 15.—

Georg Philipp Telemann, Bachs bedeutender und fruchtbarer Hamburger Zeitgenosse, gab 1725 unter dem Titel „*Harmonischer Gottesdienst*“ eine Sammlung von zweiundsiebzig „*Cantaten zum allgemeinen Gebrauch*“ heraus. Sie sind in einfacher Weise für eine Singstimme und Violine oder Oboe mit Continuo geschrieben. Der Instrumentalpart ist im Stil etwas barocker und zierfreudiger als der Vokalpart. Als Musiken von unverminderter Reinheit des Klangbildes und Frische des Ausdrucks haben die Stücke ein Anrecht, auch heute noch interpretiert und gehört zu werden. Helmut Krebs, erfahrener Gestalter geistlicher Gesänge, formt Rezitativ und Arie charaktervoll. Zumal in der lyrischen Kantilene weiß der Sänger die Mittel seines schlanken und beweglichen Tenors überzeugend anzuwenden. In der ersten Kantate intoniert er gelegentlich ein wenig zu scharf. Siegfried Borries ist hier mit elegantem Geigenspiel sein Partner. In der zweiten Kantate



Ernst Pepping

Foto: Kemming

assiiert ihm der hervorragende Oboist Hermann Töttcher. Dazu Helma Bemmer, Georg Zschenker und Arno Schönstedt.

H. S.

ERNST PEPPING: *Te Deum*. Agnes Giebel, Horst Günter, Chor der Kirchenmusikschule Dresden, Dresdener Philharmonie. Dirigent: Martin Flämig. Deutsche Grammophon Gesellschaft in der Reihe MUSICA NOVA. LPM 18409, 33 U, DM 24.—

Zu Peppings größten und eigenständigsten Kirchenmusikwerken gehört das 1956 entstandene und beim 110. Niederrheinischen Musikfest unter Scherchen uraufgeführte „*Te Deum*“. In dieser Komposition vereinigte Pepping zum erstenmal Chor, Soli und großes Orchester. Zugleich verschmolz er die Erfahrungen, die er in vokaler und instrumentaler, d. h. auch in weltlicher und geistlicher Musik machte, zu einer neuen Einheit in gläubigem Geist. Der inhaltlichen Gruppierung des Lobgesanges entspricht die Verwendung der drei klanglichen Medien: das Gotteslob des ersten Teils wird von Chor und Orchester vorgetragen, das Christus-Bekenntnis des zweiten Teils ist den Solisten vorbehalten, zu denen sich nach und nach Teilchöre, erst in einer gewaltigen, zusammenfassenden Fuge der Gesamtchor hinzufügen. Der dritte Teil ist ein gemeinsames Bitten und Preisen, an dem sich alle Klangmedien in geschickter Abwechslung und in imposanter Vereinigung betei-

ligen. Stilistisch hat Pepping der Tatsache entsprochen, daß man im „Te Deum“ „textlich wie musikalisch ein Idealbild des geistlichen Volksgesanges“ (Stäblein) sehen darf, der nach neueren Forschungen kaum Ambrosius zugeschrieben werden kann, weshalb man die zwar leider eingebürgerte Formulierung „Ambrosianischer Lobgesang“ — auch auf der Plattentasche — besser vermeidet. Pepping hat also im Klang und Charakter seiner Komposition trotz kunstreicher polyphoner Arbeit ein mehr volkstümlich einprägsames Werk gegeben, das nachzuvollziehen keine wesentlichen Hörschwierigkeiten macht. Vom machtvoll zupackenden „Te Deum“-Beginn über das stürmisch jubelnde „Sanctus“ und das zentrale, musikalisch sehr eindringlich geformte Christus-Bekenntnis bis zum krönenden, ebenso konzentriert gestalteten wie strahlend-hoffenden „Amen“-Ruf des Schlus- ses verfolgt man die mannigfaltigen, stets plastisch geprägten Varianten des Lobsingens, Bekennens und Bittens. Wirkt das große Orchester mit Beckenschlag und rauschenden Geigenfiguren oder eulenspiegelig quirlenden Klarinetten-Passagen manchmal etwas äußerlich, so überzeugen im dritten Teil die Blechbläser-Partien mit ihrer Strawinsky-nahen Prägnanz in Klang und Rhythmus. Ausschlaggebend bleibt die auch hier unmittelbar ansprechende vokale Kunst Peppings. Das Werk hat eine vorzügliche Wiedergabe erfahren: man freut sich, hier auch ausgezeichnete Musiker aus dem mitteldeutschen Raum zu hören, ein treffliches Orchester, einen sicheren und ausgewogenen, klangkräftigen Chor, stilistisch wie musikalisch zuverlässige Solisten sowie den ebenso temperamentvollen wie klugen Dirigenten Flämig, der sich und seinem Chor hier ein weithin beachtenswertes Zeugnis ausstellte. W.-E. v. L.

JOHANN NEPOMUK DAVID: *Deutsche Messe*.
EBERHARD WENZEL: *Das Nizänische Glaubensbekenntnis*. Chor der Kirchenmusikschule Halle, Leitung Eberhard Wenzel. Cantate TL 72066, 33 U, DM 18.—

Dauids Deutsche Messe steht bedeutsam als ein Markstein in einem a-cappella-Schaffen, das sich lange Zeit vor allem auf Motetten festgelegt hatte und erst vor kurzem zu größeren Formen durchgedrungen ist; die Deutsche Messe läßt uns auf eine gültige, eindringliche Art die Grundzüge von Davids Kompositionsweise erkennen: ein lineares polyphones Denken, das gewiß ganz aus dem Geiste der Einstimmigkeit herausgewachsen ist und dennoch das Harmonische nicht vernachlässigt, ein hohes kontrapunktisches Können, in dem sich, romantisch-naturhaft gleichsam, das Herkommen Davids noch zu spiegeln scheint: seine oberösterreichische Abkunft, das Wesen Brucknerscher Kunst, der er als Chorknabe zu Sankt Florian begegnet ist, die große österreichische Musiktradition, die er während seiner Studienzeit in

Wien erlebt hat. Sein Komponieren verrät Gebundenheit und Freiheit, Ernst und geläuterte Heiterkeit (man horche auf das engelgleiche „Sanctus“!), einen eigenartigen, feinen Sinn für die Klanglichkeit des a-cappella-Satzes. Eberhard Wenzels Art dagegen ist herber, artistischer, spröder zu nennen, als archaisierend am ehesten zu verstehen, dabei aber sehr kunstvoll. Der Chor zeigt vollendete Klangkultur; seine Linienführung ist streng gebunden und doch erreicht er eine feine, filigranartige Zeichnung von hoher Klarheit. Seine Dynamik ist eher zurückhaltend, aber lebendig. Die Aufnahme hat eine vorzügliche Akustik; ihr Klang ist natürlich und glanzvoll. Die Platte ist, im ganzen, ein neuer, höchst schätzenswerter und glücklicher Beitrag zur jetzt schon respektablen Reihe der Cantate-Schallplatten.

G. F.

Künstlerporträts

RITA STREICH singt unvergängliche Melodien. Rias-Kammerchor. Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: Kurt Gabel. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 161, 33 U, DM 19.—

Der Sinn solcher Potpourris ist schwer einzusehen. Die „unvergänglichen Melodien“ sind durchaus nicht sämtlich unvergänglich, und sie ergeben — zu einem Strauß gebunden — ein recht fragwürdiges Wald- und Wiesen-Arrangement. Es ist auch nicht gerade ein Kompliment für die Künstlerin Rita Streich, wenn sich, wie auf der Plattentasche zu lesen ist, ihre „staunenswerte stilistische Wandlungsfähigkeit“ gerade an diesen Liedchen und Arien erweisen soll. Denn was ihrer Gestaltungskraft hier abverlangt wird, erschöpft sich überwiegend in dem Anspruch, sentimentale oder kecke Stimmungen nachzuzeichnen. Das bunte Menü hat seinen soliden Grund in den stets gern genossenen Melodien aus dem klassischen Wien: Johann Strauß ist gleich viermal vertreten, Suppé einmal. Aber es befriedigt nicht, die „G'schichten aus dem Wiener Wald“ nur halb, nämlich der instrumentalen Durchführungsteile beraubt, zu hören. Von den übrigen „Speisen“ wäre die süßliche Berceuse aus „Jocelyn“ von Godard durchaus entbehrlich gewesen, und die abschließende „Schatentanz“-Arie aus Meyerbeers „Dinorah“ hat allenfalls noch historische Bedeutung, weil sie ein spätes Beispiel der sogenannten Rondo-Arie ist — was aber gewiß nicht zu der Wahl veranlaßte. Vielmehr rücken die ausgedehnten Koloraturen das Können der Sängerin noch einmal ins rechte Licht, aber die tieferen Eindrücke werden dadurch zugunsten des Merkmals äußerlicher Virtuosität überdeckt. Und das ist bedauerlich, denn das vorangegangene „Lied an den Mond“ aus „Rusalka“ von Dvořák hatte als eine empfindsam dargebotene Kostbarkeit nahezu alle Seichtheiten aufgewogen. Eines ist der Aufnahme zu danken: sie bringt die hochmusikalisch geführte, zartge-

töner Lyrik vielleicht noch mehr als aufwendigem Zierat zugeneigte Stimme Rita Streichs, ihre makellosen Koloraturen, ihre Nuancierungsgabe voll zur Geltung; ja, wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß die Hi-Fi-Technik Feinheiten hörbar macht, die im Konzertsaal oder auf der Bühne niemals zur Geltung kämen. Betrübblich ist indes, daß der Dirigent Kurt Gaebel das sauber spielende Radio-Symphonie-Orchester Berlin — bei Johann Strauß ist auch der RIAS-Kammerchor beteiligt — so unlustig musizieren läßt. Eine derart nur eben abschnurrende Begleitung ist das Ärgernis fast aller Platten dieser Art. C. H. B.

MARGARETE TESCHEMACHER singt Arien von Giuseppe Verdi. Chor und Mitglieder der Staatsoper Berlin; Dirigenten: Bruno Seidler-Winkler, Reinhold Merten, Electrola E 60 566, 33 U, DM 12.—

Aus der Reihe „Unvergänglich — Unvergessen“ sei eine Platte herausgehoben, die Margarete Teschemacher gewidmet ist. Wer je dem Zauber dieser Stimme früher auf der Bühne begegnet ist, wird an der Aufnahme seine helle Freude haben. Sie bringt Arien aus den unvergessenen Glanzpartien der Sängerin als Aida, Amelia, Elisabeth oder Leonore in den Opern „Aida“, „Maskenball“, „Don Carlos“ und „Macht des Schicksals“. Damit leuchtet noch einmal eine Stimme auf, deren Charakter unvergeßlich ist. Der warme lyrische Schmelz, die wundersame Tragfähigkeit der Stimme, die auch noch im Verschweben Substanz und Plastik besitzt, gehören unverkennbar zur Eigenart von Margarete Teschemacher. Alte Stuttgarter und Dresdener Opernkultur wird noch einmal lebendig. Die Aufnahme wurde im vorigen Jahre technisch verbessert und bildet so ein Dokument für das stimmliche Porträt einer großen Sängerin. G. H.

Dichterlesungen

ES SPRICHT: Edzard Schaper (Der gekreuzigte Diakon, Erzählung. — Osteuropa als geistige Landschaft; Bürger in Zeit und Ewigkeit.) Christophorus-Verlag Herder Freiburg CLP 71586 und 71587, zwei Platten, 33 U, je DM 16.—

Edzard Schaper ist ein vorzüglicher Sprecher. Wer ihn bei Vorlesungen erlebt hat, weiß das, und die Platten bestätigen es. In der Erzählung „Der gekreuzigte Diakon“, einer dieser höchst eindrucksvollen Episoden vom finnischen Kriegsschauplatz, in deren Gestaltung er Meister ist, gelingt es ihm nicht nur, die kunstvollen Perioden seines weiträumigen Stils auch im Vortrag zu beherrschen, sondern die Erzählung durch Akzente und durch ein Crescendo oder Diminuendo zu gliedern, so daß man als Hörer der über zwei Plattenseiten laufenden Geschichte keinen Augenblick ermüdet. — Bei den Vorträgen der anderen Platte aber ist man versucht zu sagen: Schaper ist ein zu guter, zu müheloser Sprecher, hier wünschte man sich

zuweilen ein Atemholen, ein Einhalten, Zögern, irgend etwas vom natürlichen Vorgang des Gedankenformens, an dem sich der Hörer nicht recht beteiligen kann, wenn der Ablauf der Rede allzu rasch vor sich geht. Es wäre schade, wenn die Möglichkeiten vollkommener Technik dazu führten, jenes eigene Element der Rede: das Bilden der Sprache im Kontakt mit dem Hörer, auszuschalten dadurch, daß der Redner solcher Platte eben gar nicht ein Sprecher, sondern ein Vorleser ist. Unbeschadet dieses grundsätzlichen Einwandes gegen die Vorlesetechnik bei Vorträgen auf Schallplatten bleibt auch bei dieser Platte Schapers ein hoher Genuß. Vor allem die Betrachtungen über Osteuropa als geistige Landschaft, die im Grunde eine Huldigung für die eigentliche Heimat des Dichters sind, eine Liebeserklärung, mit klugen Bemerkungen über die Gefahr des Verklärens und Idealisierens und mit einem warmherzigen Blick auf die geheimnisvolle Welt des jiddischen Ferments in den polnischen Städten — dies alles verdient gehört zu werden. —ael

Für die Jugend

HOHNSTEINER KASPER: Die neugierige Prinzessin. Bühne: Friedrich Arndt. Philips QF 34 5905, 45 U, DM 4.—

Weit über die deutschen Grenzen hinaus hat der von Max Jacob geschaffene Hohnsteiner Kasper formend und bildend auf alle anderen Kasperspieler unserer Tage gewirkt. Sein Kasper ist kein lauter Possenreißer mehr; er hat sich zu einem frisch-fröhlichen, heiter-weisen Narren gewandelt, der mit Witz, geistiger Überlegenheit und sehr viel Humor überall gegen das Böse angeht und es besiegt. Kein Wunder, daß sich dem Zauber und der herzlichen Wärme, die dieser rechte Kasper ausstrahlt, weder die Erwachsenen noch die Kinder entziehen können. Die Spiel-„Rosinen“ dieser neuen Reihe sind ausschließlich dem Kinderspiel-Repertoire der Hohnsteiner entnommen. Mit ihren Geräuscheffekten sind sie geradezu Hörspiele geworden. Die Aufnahmen sollen die Kinder zum Nach-Spielen mit ihren Kasper-Figuren anregen. Wenn sie darüber hinaus dann auch zu eigenen Ideen und zu eigenen kleinen Spielen kommen, so wäre der erzieherische Wert dieser Aufnahmen bewiesen. Aber schon allein die Umsetzung des Nur-Gehörten in die Bewegung und Sprache mit den Puppen wäre ein ganz positiver Vorgang. Schön, daß Herausgeber und Produzent auch bei der Verpackung der Platten an die Kinder gedacht haben und ihnen mit der Tasche einen optischen Eindruck vermitteln. So können sich unsere Kleinen auch über die bunten Hüllen mit den originalen Hohnsteiner Kasper-Figuren freuen, die auf beiden Seiten verschiedene charakteristische Szenen aus dem jeweiligen Spiel zeigen. G. N.

DEUTSCHE INDUSTRIEMESSE HANNOVER 1959 / Neuheiten

ABSPIELGERÄTE

Telefunken zeigt die bewährten Plattenwechsler-Chassis in Stereo- und monauraler Ausführung als

1. TW 501 mit der einfachen Schaltknebelbedienung und der halbautomatischen Spielerfunktion, die das Aufsetzen des Tonarmes von Hand bei Abspielen einer einzelnen Schallplatte ermöglicht. Die Platte wird vorher einfach über die Wechselachse auf den Plattenteller gelegt.
2. TW 562 mit Drucktastenbedienung.
3. Als Neuheit: den Plattenwechsler TW 501 in Kofferausführung mit und ohne Verstärker.

Alle monauralen Geräte sind stereovorbereitet und können durch Auswechslung des Tonarmes auf Vollstereo umgestellt werden. Außerdem zeigt das Fachgebiet den Ende 1958 vom Band gelaufenen 1 000 000. Plattenwechsler auf einem Drehteller. Als besondere Attraktion ist ein überdimensionaler Stereo-Abtaster in Funktion zu sehen. Mittels einer Farbflüssigkeit wird die jeweilige Funktion des Stereo-Saphirs in der Schallplattenrinne angezeigt.

FERNSEH-KOMBINATIONSTRUHE

In der ansprechenden und eleganten Fernseh-Kombinationstruhe TERZOLA V Stereo von Telefunken sind die neuesten Erkenntnisse der Elektronik und Stereophonie sinnvoll kombiniert. Diese mit einer dreiteiligen Schiebetür versehene Truhe ist in den Gehäuseausführungen Nußbaum mittel hochglanzpoliert, Nußbaum hell matt oder Rüster matt lieferbar. Der Fernsehteil enthält das Chassis FE 19/53. Als Service-Besonderheit ist hierbei zu erwähnen, daß für eine evtl. Reparatur das gesamte Fernseh-Chassis incl. Bildröhre wie auf einem Schlitten aus der Truhe herausgezogen werden kann. Der Rundfunkteil ist mit dem Spitzen-super „Concertino-Stereo“ für Mono- und Stereo-Wiedergabe ausgerüstet. Als besondere Merkmale dieses Rundfunkteils sind zu erwähnen: 6 AM- und 12 FM-Kreise, dazu 1 ZF-Sperrkreis; 4 Wellenbereiche; automatische UKW-Scharfstimmung; 10 Drucktasten, davon 4 für Klangregelung; kontinuierliche Höhen- und Tiefenregler; Kurzwellenspreizung durch KW-Lupe; drehbare Ferritantenne mit Peilskala. Der Phono-Teil ist mit einem herausziehbaren, viertourigen 10-Plattenwechsler TW 562-Stereo (mit Drucktastenbedienung) für Normal- und Stereo-Platten ausgerüstet. Ein anschlussfertiges Einschubfach kann für den Einsatz des Tonbandgerätes Magnetophon 75 bzw. 76 T oder zur Ablage von

Schallplatten verwendet werden. Der Tonteil enthält zwei permanent-dynamische Vollton-Lautsprecher für die Frontabstrahlung sowie zwei seitliche, für Stereo-Wiedergabe nach vorn aus-schwenkbar, permanent-dynamische Mittel/Hoch-ton-Lautsprecher, die zusammen einen ausgezeichneten Stereo-Raumklang erzeugen. Darüber hinaus befinden sich am Rundfunkteil weitere Anschlüsse für Normal- oder Stereo-Außenlautsprecher.

*

TÄGLICH 40 000 SCHALLPLATTEN

Kürzlich nahm der zweite Produktionsbetrieb der Deutschen Grammophon Gesellschaft in Langenhagen bei Hannover die Produktion von Schallplatten auf. Auf dem 75 000 qm großen Gelände am nördlichen Stadtrand von Hannover wurden in der Rekordzeit von sieben Monaten, von Mitte März bis zum 20. Oktober 1958, die ersten Gebäude in modernem Stahlklettbau und Fertig-plattenmontage errichtet. Modernste Spritzgußmaschinen, die zum ersten Male in Europa in der Schallplattenherstellung ausschließlich Anwendung finden, erlauben bereits jetzt eine tägliche Produktion von 40 000 Schallplatten. Die Zuordnung der Werkanlagen erlaubt eine sukzessive Vergrößerung der bebauten Fläche je nach den wirtschaftlichen Erfordernissen in der Zukunft. Unter Berücksichtigung der vielfältigen Möglichkeiten zur Rationalisierung, für die der Herstellungsprozeß von Schallplatten einen großen Anreiz bietet, wird die Kapazität des neuen Werkes, vollausgebaut, auf etwa die doppelte bis dreifache Kapazität der bisherigen Produktionsstätte gesteigert werden können. Der Fertigungsbeginn eines zweiten Produktionsbetriebes in Hannover bekundet erneut die Absicht der Deutschen Grammophon Gesellschaft, Hannover zu einem wichtigen Produktionszentrum für die Schallplatte zu machen und damit zugleich den Anforderungen des Gemeinsamen Europäischen Marktes, dessen wirtschaftliche Bedingungen sich abzeichnen beginnen, vollauf gewachsen zu sein.

ZUR SITUATION

Während man in Deutschland von einer Krise auf dem amerikanischen Markt munkt, hat die Capitol Schallplattengesellschaft, Hollywood, ihrem Vertrauen in die Stabilität schlagkräftigen Ausdruck gegeben. Nicht weniger als 1,5 Millionen Dollar wurden investiert zum Ausbau des Verkaufnetzes sowie zur Einrichtung einer neuen Fabrik in Los Angeles.

BERÜHMTE ORCHESTER / *Die Münchener Philharmoniker*

Gründung und künstlerisches Wirken des Orchesters der Münchener Philharmoniker sind in den rund sieben Dezennien seines Bestehens heute als ein wesentlicher Beitrag zur Entwicklung und zum festen Bestand des Musiklebens in unserer Zeit erkennbar. München besaß zwar seit dem Jahre 1811 in den Konzerten der „Musikalischen Akademie“, die eine Einrichtung der ehemaligen Hofkapelle und des jetzigen Staatsorchesters sind, schon eine recht bedeutende Tradition in der Pflege der symphonischen Musik. Doch reichten diese für die steigenden kulturellen Ansprüche der Stadt nicht mehr aus. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Wunsch nach einem reinen Konzertorchester immer dringlicher. Und diesem musischen Bedürfnis schuf die Initiative eines Privatmannes, Dr. Franz Kaim, durch Zusammenstellung eines Orchesters im Jahre 1893 Abhilfe, das sich zunächst unter wechselnden Namen „Münchener Philharmonisches Orchester“, dann „Kaim-Orchester“ und „Konzertvereins-Orchester“ bis zu seiner heutigen Benennung „Münchener Philharmoniker“ im Jahre 1924, als die Stadt München das Orchester in seine Obhut nahm, schnell zu einem festen Hauptträger der Musikkultur in der bayerischen Hauptstadt und darüber hinaus des ganzen Landes entwickelte. Schon unter Felix von Weingartner, der in den Jahren von 1898 bis 1905 an der Spitze des Orchesters stand, beherrschte es gleichsam als Gegenpol in künstlerischer Idealkonkurrenz zu den norddeutschen Berliner Philharmonikern den gesamten süddeutschen Raum bis zur Mainlinie, denn die Münchener konzertierte in diesen Jahren auch regelmäßig außer in den bayerischen Städten Augsburg, Regensburg, Nürnberg auch in Stuttgart, Mannheim und Frankfurt a. M. Und der große Ruf führte das junge Orchester auch sehr bald zu Konzertreisen nach Holland, Belgien, in die Schweiz, Österreich und nach Italien. Es stand in der Reihe der führenden Orchester Deutschlands und hat diesen Platz trotz aller auch in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg unvermeidlichen Existenzkrisen unerschüttert behauptet. Die künstlerische Notwendigkeit seines Bestandes war zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt. Sie erwies sich besonders in dem Streben nach volksbildnerischer Breitenwirkung durch frühe Einführung von vorbildlichen Volks-Symphoniekonzerten neben der künstlerisch anspruchsvollen Reihe der Abonnementskonzerte. Aber seine eigentliche musikalisch-künstlerische Position im deutschen Konzertleben schufen sich die Philharmoniker durch eine bedeutsame Tradition der Bruckner-Pflege,

die ihnen den Titel eines „Bruckner-Orchesters“ einbrachte. Die Grundlage hierzu hatte schon in den ersten Jahren seines Bestehens Kapellmeister Hermann Zumpe gelegt, auf der dann der Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe, der erstmalig 1897 bis 1898 und dann von 1908 bis 1914 das Orchester dirigierte, weiterbaute. Unter Siegmund von Hausegger erreichte diese Brucknerpflege in den Jahren von 1920 bis 1938 ihre höchste Blüte. Seine denkwürdige Aufführung von Bruckners „Neunter“ in der ursprünglichen Gestalt brachte die kritische Frage der Originalfassungen der Symphonien in Bewegung. Und die großen Brucknerfeste in München in den Jahren 1924, 1930 und 1933 wurden dann zu weitbeachteten Zeugen für diese große künstlerische Verpflichtung des Orchesters. Es gab wohl keinen bedeutenden zeitgenössischen Komponisten, der nicht als Interpret eigener Werke vor dem Orchester gestanden hätte. Gustav Mahler hatte hier die Uraufführung seiner achten Symphonie dirigiert. Hans Pfitzner fühlte sich besonders eng im Jahre 1920 mit dem Orchester verbunden. Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter erschienen regelmäßig als Gastdirigenten. Aus den Trümmern des letzten Krieges sind die Philharmoniker sehr bald auferstanden und haben mit selbstverständlicher Verantwortlichkeit ihren alten Platz im Musikleben der Stadt eingenommen. Eine ihrer ersten Großtaten in den krisenhaften Nachkriegsjahren war wieder ein geschlossener Bruckner-Zyklus unter Hans Rosbaud, der das Orchester auf der alten Höhe zeigte. Und unter Generalmusikdirektor Fritz Rieger, der seit 1949 das künstlerische Geschick des Orchesters in seinen sorgsam Händen hält, gewann es als eines der ersten deutschen Orchester durch Konzertreisen nach Frankreich, der Schweiz und England auch seinen alten internationalen Ruf wieder. Was dieses Orchester musikalisch auszeichnet und unverwechselbar von anderen unterscheidet, ist die Homogenität, die dichte Geschlossenheit seines Klanges, die durch keinerlei artistisches Spezialistentum gestört wird. Und diese kann nur das Ergebnis einer klar geführten Entwicklung und einer sicheren inneren künstlerischen Verfassung sein. Zahlreiche Schallplatten bestätigen den Ruf des Orchesters.

Joachim Herrmann

*

Das Stuttgarter Kammerorchester unter Robert Münchinger ist soeben von seiner zweiten Konzertreise durch den nordamerikanischen Kontinent zurückgekehrt. Höhepunkte der 36 Konzerte waren Veranstaltungen in Washington und Philadelphia.

INTERPRETEN IM PROFIL



SIR
THOMAS BEECHAM

Seitdem der reichbegüterte Kaufmannssohn aus Lancashire als Dirigent einer Operngesellschaft und Gründer eines eigenen Orchesters Einfluß auf das erstarrte Musikleben seiner Heimat zu nehmen begann, hat er seine Überzeugung zäh und temperamentvoll durchgefodht. Es galt, gegen alteingesessene Vorstellungen, die in der Tradition der Organisten und der „Choral societies“ entsprangen, Sturm zu laufen. Auch die kalvinistisch-strengen Grundsätze der Engländer in Dingen der Kunst haben Beechams Oppositionsgeist erheblich beflügelt. Bei aller Angriffslust ist er kein blinder Eiferer. Schon das Monumentale seiner äußeren Erscheinung würde schlecht dazu passen. Er ist zu klug und auch zu sehr Landedelmann viktorianischen Gepräges, um je seine Überlegenheit zu verlieren. Überraschende Sarkasmen und düstere Prognosen gehören ebenso zu seinen Lebensgewohnheiten wie die unvermeidliche Zigarre oder das Schachspiel. Das Mißtrauen gegen den vornehmlich autodidaktisch gebildeten Millionärssohn ist bis heute nicht gewichen. Die Großflächigkeit seiner Bewegungen am Pult spricht jeder Vorstellung von „schulmäßig richtigem“ Dirigieren Hohn. Bösartige Kritiker nennen ihn darum einen „ballet-dancer“. Seine Tätigkeit als Operndirigent, vor allem seine künstlerische Leitung von Covent-Garden, unterlag sehr geteilter Beurteilung. Trotzdem war Beecham schon vor dem letzten Krieg als einer der wenigen großen Orchesterdirigenten Europas anerkannt. Bewunderung erregten vor allem die zarte Durchsichtigkeit seiner Wiedergabe, seine Klangphantasie und die natürliche Frische seiner Mozart-

aufführungen. In Deutschland ist er durch verschiedene Gastspiele sowie durch seine Schallplattenaufnahmen bekannt und geschätzt. Neben Händel und Mozart, mit deren Werken er sich beim deutschen Hörer vielleicht das größte Ansehen erworben hat, gilt Beechams Hauptaugenmerk seinem Landsmann Delius sowie Richard Strauss und dem Schaffen von Sibelius. Mit dieser Vorliebe ging auch eine Wandlung seines Klangideals Hand in Hand. Das ist eine Erscheinung, wie sie sich am besten in einer Gegenüberstellung seiner beiden bedeutendsten Orchestergründungen, dem London Philharmonic Orchestra (1932) und dem Royal Philharmonic Orchestra (1946), erklären läßt. Gegenüber der Elastizität und der Transparenz des älteren Orchesters entwickelt das neue Ensemble kompakteren Klang und heroische Durchschlagskraft, die seltensamerweise von Beecham jetzt mit einem Minimum an Geste erreicht wird. So hält uns nicht nur der Spötter, sondern auch der Pultstar Beecham immer in Spannung. Grund genug, seines 80. Geburtstages mit Achtung und Bewunderung zu gedenken. Der Schallplattenfreund wird besondere Freude an den Aufnahmen mit Thomas Beecham haben.

BLICK IN ZEITSCHRIFTEN

Phono: Die internationale Schallplatten-Zeitschrift, die in Österreich erscheint, bringt in Heft 3 erstmals in deutscher Sprache eine interessante Studie über „High-Fidelity und der Musiker“ aus der Feder von Leopold Stokowski. Dr. D. Hajas beleuchtet die „Mozart-Taten der Wiener Symphoniker“. In einer vergleichenden Diskographie nimmt Erik Werba zu Aufnahmen der „Vier ernsten Gesänge“ von Brahms Stellung. Umfangreiche Schallplattenkritik und gut orientierende Kleinbeiträge runden das Heft ab.

La Revue des Disques: Die belgische Schallplatten-Zeitschrift eröffnet Heft 72 mit einem Porträt über Arthur Grumiaux von Marcel Doisy. Zu Bruckner-Fragen äußert sich Fr. C. Lemaire. Dieser setzt auch in Heft 73 seine Betrachtungen zu zeitgenössischer Musik mit einem Beitrag über Arnold Schönberg fort. Zahlreiche Schallplatten-Besprechungen orientieren den Leser insbesondere auch über die Auslandsproduktion.

Microsolco: Die italienische Schallplatten-Zeitschrift bringt in Nr. 7 des 7. Jahrgangs ausschließlich umfangreiche und ausführliche kritische Würdigungen der Neuerscheinungen des internationalen Schallplattenmarktes.

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Claus-Henning Bachmann, Hamburg; Friedrich Baser, Baden-Baden; Dr. Fritz Bose, Berlin; Dr. Wilfried Brennecke, Kassel; Gerold Fierz-Bantli, Zürich; Dr. Ludwig Finscher, Göttingen; Dr. Günter Hauswald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Dr. Kurt Honolka, Stuttgart; Horst Koegler, Köln; Ernst Krause, Berlin; Wolf-Eberhard von Lewinski, Darmstadt; Dr. Heinrich Lindlar, Bonn; Dr. Heinrich von Lüttwitz, Neuß; Dr. Friedrich Michael, Wiesbaden; Günter Nohl, Kassel; Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Heinrich Schmidt, Essen; Dr. Dietrich Schulz-Köhn, Köln; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Dr. Karl Widmaier, Baden-Baden; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1959 · 4

2. JAHRGANG



HELVETISCHE DISKOTHEK

GEROLD FIERZ-BANTLI

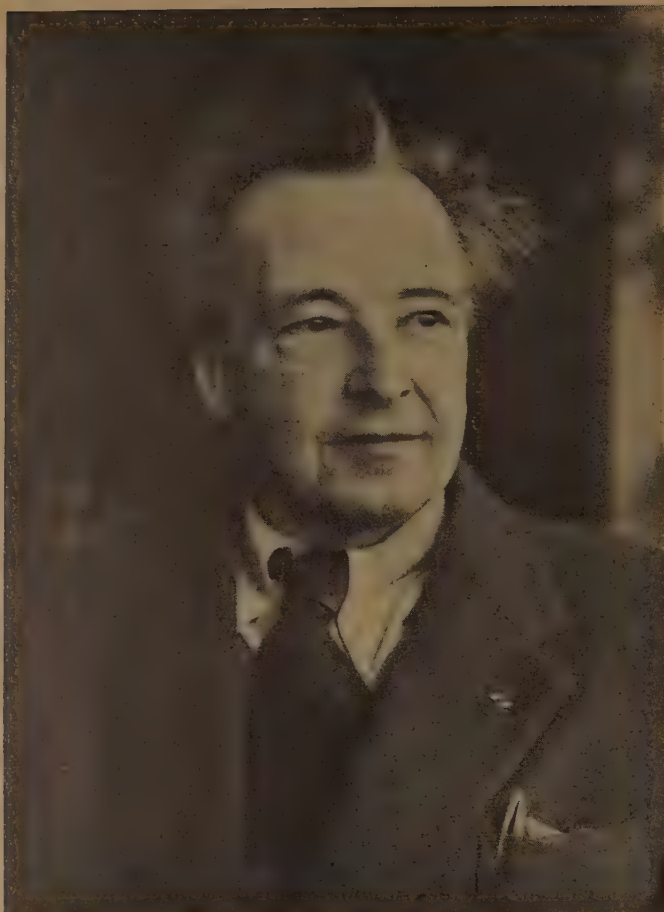
Die Frage wird dem Schallplattenkritiker oft gestellt: Ob es sie überhaupt gebe, Schweizer Musik auf Schallplatten. Ich habe einmal, es mögen etwa zwei Jahre her sein, in den Schallplattenkatalogen mit einiger Konsequenz darnach gefahndet, mir ein Verzeichnis angelegt und später jede Neuerscheinung nachgetragen¹. Das Ergebnis scheint so übel nicht zu sein: Ein halbes Hundert Platten sind beieinander, mit gut und gern hundert Werken — die größeren und großen nur gezählt, nicht aber Lieder oder kleine Klavierwerke etwa. Doch diese helvetische Diskothek, sie hat leider einen gravierenden Fehler: Sie ist voll der Lücken. Und es sind Lücken, die schwer empfunden werden.

Daß von der Schweizer Musik bis zum zwanzigsten Jahrhundert auf Schallplatten nichts zu hören ist, muß man verschmerzen. Kleinigkeiten wenigstens sind aber immerhin von zwei Komponisten zu vermelden: Drei Liedsätze des Zürchers *Ludwig Senfl*, der im 16. Jahrhundert als der große Liedmeister galt: entzückendes Ineinander von Einfachheit und hoher Kunstfertigkeit, vocaliter und instrumentaliter gleich liebenswürdig präsentiert, und ein hübsches Duo für Glasharmonika und Pianoforte des Luzerners *Xaver Schnyder von Wartensee*, höchst sinnfällig „Der durch Musik überwundene Wüterich“ benannt, wobei natürlich das Pianoforte den Wüterich, die sphärenhafte Glasharmonika die „musica“ darstellt — eine Biedermeierminiatur von reizendem Charme.

Daß aber aus der Gegenwart das Schaffen *Othmar Schoecks* bisher so vernachlässigt worden ist, daß keine seiner Opern, keines seiner instrumentalischen Werke auf Platten zu hören ist, wiegt schon schwerer. Da tröstet uns kaum das Wenige, das vorhanden ist: Eine Platte mit zwölf Liedern etwa, Hort reinsten Liedgutes, vollendet gesungen und feinfühlig begleitet; ferner die drei Geistlichen Lieder, die sich auf einer kleinen 17-cm-Platte bescheiden vorstellen — bescheiden äußerlich, doch wertvoll im Gehalt.

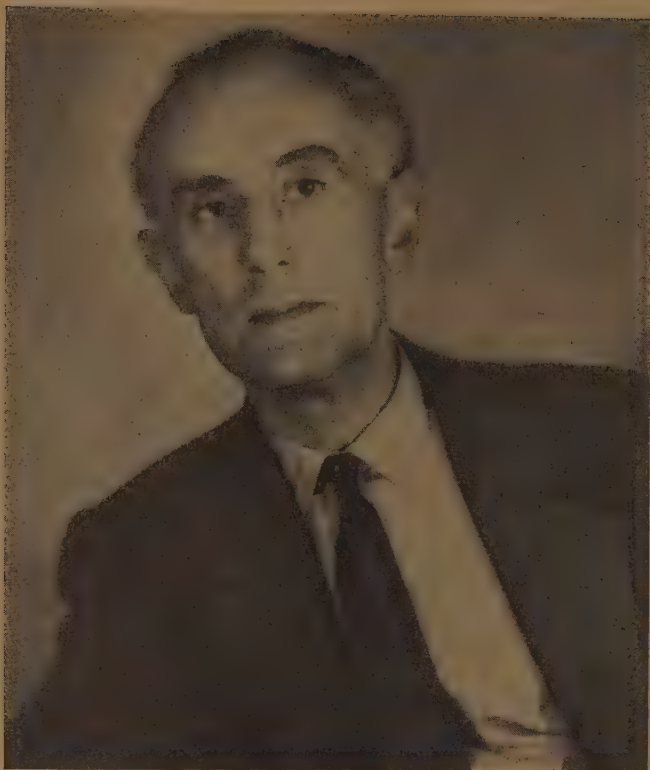
Arthur Honegger — ein anderer klingender Name der schweizerischen Musik. Fast getraue ich mich nicht, ihn als einen Schweizer Musiker zu bezeichnen, teilen ihn doch die Musikgeschichten vielfach schlicht und einfach Frankreich zu. In der Tat: Nicht zu leugnen sind die romanischen, die französischen Züge in seiner Kunst. Der Sinn für die Form etwa, für klangliche Wirkung, die theatralische Natur. Doch alemannisch sind wohl seine Neigung zum Freskenhaften, zum Gewaltigen und Kühnen, aber auch zu einfacher Schlichtheit, die Tiefe seiner Gedanken, sein Drang zur großen musikalischen Architektur zu nennen. Die Langspiel-

¹ Das Zentralarchiv Schweizerischer Tonkunst des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat kürzlich ein „Verzeichnis der Schallplatten mit Werken schweizerischer Komponisten“ auf Grund von Katalogstudien und Rundfragen bei den Mitgliedern zusammengestellt und herausgegeben.



Arthur Honegger

platte hat Arthur Honegger wie sonst nur wenige unter den Komponisten unserer Zeit bevorzugt: ein halbes Hundert seiner Werke etwa sind aufgenommen worden. Es sind vorwiegend französische Aufnahmen. Frankreich hat es dem Komponisten gedankt, daß er es zu seiner zweiten Heimat gemacht hat. Der Ruhm kam mit des knapp Dreißigjährigen „König David“, Bühnenmusik vorerst zu René Morax' biblischem Drama um David, den kriegesischen König, um David, den Psalmisten, ein „dramatischer Psalm“ hernach in Honeggers eigener Bearbeitung für den Konzertsaal. Der Komponist hat an seinem Jugendwerk am Ende seines Lebens mitunter manches auszusetzen gehabt; es bleibt trotzdem eine großartige Schöpfung. Seine Kraft, seine einfache Größe, sein Farbenreichtum sind ungebrochen, und es wirken noch heute sein großliniger al fresco-Stil, seine weihevollen Feierlichkeit, die Unmittelbarkeit seiner Aussage. Der Schallplattenfreund wird das, mehr noch als in der späteren Fassung, die Ernest Ansermet dirigiert, an einer Aufnahme der ursprünglichen Fassung, die Jean Gitton leitet, feststellen können. Manches, was später ausgefeilter sich präsentiert, durch vermehrte Beziehung von Streichern gleichsam konzertsaalfähig gemacht, auch sonst in Kleinigkeiten gemildert ist, wirkt da noch herb und knorrig, doch gerade darum gewiß auch echter, unmittelbarer, packender. Mit dem „dramatischen Oratorium“ „Jeanne d'Arc au bûcher“ hat Arthur



Robert Oboussier

Honegger den Erfolg des „König David“ fünfzehn Jahre später wiederholt. Das Werk stellt einen Höhepunkt in seinem Schaffen dar — musikalische Historienmalerei von packender Dichte, Synthese von Überirdischem und Erdverbundenem, von höchster Kunstfertigkeit und schlichter Einfachheit. Es hat mitten im Kriege (1943) in Brüssel unter Louis de Vocht eine denkwürdige Aufführung erlebt, die damals aufgenommen wurde. Man spürt die widrigen Umstände, man spürt aber auch die Hingabe aller daran Beteiligten, Hingabe an einen künstlerischen Auftrag, der weit über das Musikalische hinausging; denn die Aufführung war ja wohl eine Demonstration der Menschlichkeit gegen die Unmenschlichkeit. Die Aufnahme mag Mängel haben; auch eine neue, technisch überaus wohlgeraten, vokal und instrumental (und insbesondere in der Rolle der Jeanne) vortrefflich besetzt, kann nicht tiefer, unmittelbarer, wenn auch vielleicht raffinierter und glänzender wirken. Noch viel wäre zu sagen: von der wunderschönen „Cantate de Noël“, von den Sinfonien, von den Instrumentalkonzerten — weiteren und durchaus nicht unwichtigen Aspekten des Honeggerschen Schaffens. Ich will mich mit kurzen Hinweisen begnügen: auf Charles Münchs temperamentvolle, ausgezeichnet klingende Interpretation der Streichersinfonie etwa, auf Robert F. Denzlers bekenntnishafte, romanisches Formgefühl und alemannische Nachdenklichkeit vereinende Deutung der „Symphonie Liturgique“, auf die munter-beschwingten, humorigen „Deliciae Basilienses“ von Georges Tzipine, auf Igor Markevitchs intensive, architektonisch faszinierend konsequente Fünfte Sinfonie (Di tre re), Aufnahmen, die ein sinfonisches Wirken umreißen, wie es in unserer Zeit von wenigen Komponisten nur ähnlich bedeutungsschwer und gekonnt gemeistert worden ist.

Eine Übersicht über eine mittlere Komponistengeneration, fragmentarisch wohl im ganzen, im einzelnen jedoch sehr aufschlußreich, verschaffen sechs Langspielplatten, die der Schweizerische Tonkünstlerverein herausgegeben hat. Es finden sich darin Werke von *Conrad Beck*, von *Paul Müller*, von *Willy Burkhard*, Werke von Komponisten also, deren Namen längst über die Grenzen gedungen sind. Aber auch *Constantin Regamey*, *Jean Binet*, *Robert Oboussier*, *Henri Gagnebin*, *Aloys Fornerod* und *Adolf Brunner* verdienen es durchaus, beachtet zu werden. Denn sie alle, die bekannten und die unbekannten Komponisten, vertreten in ihrem Schaffen das, was man „das Schweizerische“ zu nennen geneigt ist: eine Synthese des Gegensätzlichen, romanischen und alemannischen Wesens, ein Zusammenfassen des Vergangenen und des Gegenwärtigen. Die Überlieferung zu bewahren, dem Neuen sich aufgeschlossen zu zeigen — es ist die Haltung, die das Leben in unserem kleinen Land, in dem vier Kulturen auf engem Raum beinander wohnen (die rätoromanische, die italienische, die französische, die alemannische), erst zu sichern vermag. Es ist die Haltung, aus der ein Werk wie *Paul Müllers* Sinfonie für Streichorchester wächst, ein Werk, das romanische Durchsichtigkeit und alemannische Gefühlhaftigkeit, romanisches Formgefühl und alemannische Bedeutungsschwere vereint, ein Werk auch wie *Constantin Regameys* Streichquartett, das in einer luziden, subtilen, gewiß einer feingeschliffenen, brillanten, aber eben auch einer gedankentiefen Sprache ein wenig musikalische Philosophie treibt.

Es ist die gleiche Haltung, die *Frank Martin* dazu trieb, in seiner *Petite Symphonie Concertante* der Form des barocken Concerto grosso die dodekaphonische Kompositionsweise einzuschmelzen, die Zwölftontechnik aber nicht in einem orthodoxen, vielmehr in einem modifizierten, durchaus persönlichen Sinn zu verwenden. Welch eine wundersam reife und abgeklärte Evokation des Barocken und des Modernen das Werk darstellt, erfährt der Schallplattenfreund in der gleichzeitig subtilen und temperamentvollen Deutung von *Ferenc Fricsay* auf eine faszinierende Weise.

Daß dieser Wille zur Synthese auch in dem Komponisten einer jüngeren Generation wach ist und demnach keine „Alterserscheinung“, sondern ein grundsätzliches Bekenntnis darstellt, beweisen zwei weitere Aufnahmen, die der Schweizerische Tonkünstlerverein erst vor kurzem herausgegeben hat: Es zeigt die Kassation für neun Instrumente *Franz Tischhausers* eine Liebe zur klaren, knappen Form, Sinn für klangliche Akkuratess, aber auch ein gründlich beherrschtes Handwerk, Neigung zu leisem Humor (seltenes, allzu seltenes Ingrediens schweizerischer Musik und gerade darum an einem jungen Komponisten wohlgeboten), auch zu jener feinen Hintergründigkeit, die wohl weiß, daß unter einer glatten, feinen Oberfläche sich mancherlei Vulkanisches verbergen kann; ein Werk wie *Julien-François Zbindens* Concerto da camera, im Formalen klug durchdacht, im Klanglichen von feiner Sauberkeit, in frischer Munterkeit sich bewegend, versucht, die Bachsche Form des Instrumentalkonzertes wieder lebendig zu machen; in *Pierre Wissmers* Streichquartett wirkt, hinter einem durchaus eigenen, zeitgemäßen Äußeren, das durch polytonale Akzente und rasch und kühn wechselnde Modulationen bestimmt ist, das Formgefühl weiter, wie wir es von der Wiener Klassik her kennen: in der musikalischen Haltung, in der thematischen Verarbeitung.

Wundern wird sich der Leser, daß bisher die Namen *Rolf Liebermann* und *Heinrich Sutermeister* nicht genannt worden sind. Es fehlen in unserer helvetischen Diskothek die beiden Namen sozusagen vollständig! Immerhin: *Rolf Liebermanns* Concerto für Jazz-Band und Sinfonieorchester ist zu finden — in einer schwungvollen, raffinierten und unterhaltsamen Aufnahme. Stellt das Werk auch nicht eben große Musik dar: vital und lebendig ist es. Und humorvoll auch. Es mag — immerhin ein zweiter Beitrag zum Thema „Humor in der schweizerischen Musik“ — für eine kurze Weile philosophische Ernsthaftigkeit vertreiben. Solche Auf-

lockerung ist wahrlich von Übel nicht. Ein zweites Mal ist Rolf Liebermann noch zu nennen: Eine Platte, bescheiden im Format, bringt uns Unverbindlich-Liebenswertes auf der einen, höchst Gewichtiges und Lautstarkes auf der anderen Seite: die köstliche Suite über schweizerische Volkslieder (von einem Berliner Orchester unter einem ungarischen Dirigenten gespielt!) und das Furioso für Orchester. Man sieht: Vieles und Wichtiges ist es also nicht. Doch stehen Rolf Liebermann und Heinrich Sutermeister nicht allein. Es wären der Lücken weit mehr zu nennen: Es fehlen noch immer Willy Burkhard's Orchesterwerke (die Toccata ausgenommen), seine bedeutsamen Oratorien „Das Gesicht Jesajas“ und „Das Jahr“, es fehlen die „Jedermann“-Monologe Frank Martins, sein Oratorium „Golgatha“, gar nicht zu reden von der Oper „Der Sturm“ oder vom „Vin herbé“. Und so weiter, und so weiter . . .

Es hat sich immerhin im fernen Amerika etwas getan: Die rührige Louisville Philharmonic Society, die so großzügig Aufträge an Komponisten in der ganzen Welt vergibt, hat auch die Schweiz nicht vergessen; so sind Rolf Liebermann's Oper „School of Wives“ (die ursprüngliche, kürzere Fassung der so erfolgreichen „Schule der Frauen“), Paul Müllers Cellokonzert op. 55 und Bernard Reichels Suite Symphonique auf Platten erschienen — nur leider auf Platten, die hierzulande noch kaum zu kaufen sind. Einer der tätigsten, wohl auch begabtesten unter den jüngsten Schweizer Komponisten, Armin Schibler, hat sich mit einer jungen, aufstrebenden Schallplattenfirma zusammengetan, um eigene Werke auf Schallplatten zu verbreiten. Was darauf zu hören ist, mag einigermaßen willkürlich zusammengestellt, mag in seinem musikalischen Wert auch unterschiedlich sein. Werke wie die Fantasie für Viola und Orchester, das Lyrische Konzert für Flöte und Orchester oder das Kammerballett „Der Gefangene“ zählen alleweil zum Besten und Gekanntesten, was die jüngste Komponistengeneration in unserem Lande in den letzten Jahren geschaffen hat.

Dem Aufsatz liegen, als eine Auswahl des ganzen Bestandes, folgende Aufnahmen zugrunde:

Ludwig Senß, Liedsätze. Archivproduktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, 37 007 EPA. — Xavier Schnyder von Wartensee, Der durch Musik überwundene Wüterich; Duo für Glasharmonika und Pianoforte. Archivproduktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, 37 055 EPA. — Othmar Schoeck, Lieder von Othmar Schoeck; eine Auswahl des Komponisten anlässlich seines 70. Geburtstages. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 511. — Drei Psalmen. His Master's Voice 7 EBZ 502. — Arthur Honegger, „König David“, Oratorium. 1. Ernest Ansermet. Decca LXT 5321/22. 2. Jean Gliton. Europäischer Plattenclub 46 (2 Platten). — „Jeanne d'Arc au bûcher“, dramatisches Oratorium. 1. Louis de Vocht. His Master's Voice FALP 213/14. 2. Eugene Ormandy. Philips AL 0128/29. — Sinfonien. Sinfonie Nr. 2 (Streichersinfonie): Boston Symphony Orchestra; Charles Munch. RCA A 630 275. Sinfonie Nr. 3 (Symphonie Liturgique): Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris; Robert F. Denzler. Decca LXT 5118 (Rückseite: Chant de Joie). Sinfonie Nr. 4 (Deliciae Basilienses): Orchestre de la Radiodiffusion Française; Georges Tzipine. Columbia FCX 337 (Rückseite: Mouvement symphonique No 3). Sinfonie Nr. 5 (Di tre re): Orchestre Lamoureux; Igor Markevitch. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 385. — Jean Binet, Streichquartett. Adolf Brunner, Sonate für Flöte und Klavier. Othmar Schoeck, Toccata für Klavier. Decca LXT 2658 (= LK 40 272). — Paul Müller, Sinfonie für Streichorchester op. 40. Willy Burkhard, Toccata für vier Bläser, Schlagzeug und Streichorchester op. 86. Collegium Musicum Zürich; Paul Sacher. Decca LXT 2702. — Conrad Beck, Konzert für Bratsche und Orchester. Walter Kägi; Orchestre de la Suisse Romande; Jean Meylan. Bernard Reichel, Concertino für Klavier und Orchester. Christiane Montandon; Orchestre de la Suisse Romande, Edmond Appia. Decca LXT 2703. — Constantin Regamey, Streichquartett Nr. 1. Arthur Honegger, Petite Suite. Danse de la chèvre. Albert Moeschinger, Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier op. 62. Decca LXT 2849 (= LK 40 224). — Robert Oboussier, Antigone. Walther Geiser, Sinfonie in d-Moll op. 44. Elsa Cavelti (Oboussier); Orchestre de la Suisse Romande; Ernest Ansermet. Decca LXT 5097. — Henri Gagnebin, Trio in D-Dur für Flöte, Violine und Klavier. Aloys Fornerod, Le Voyage du Printemps. Orchestre de chambre de Lausanne; Victor Desarzens. Decca LX 3148. — Frank Martin, Petite Symphonie Concertante. RIAS-Symphonie-Orchester; Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 494. — Peter Mieg, Concerto da camera. Zürcher Kammerorchester; Edmond de Stoutz. Fernande Peyrot, 4 Quatuors vocaux. Franz Tisdhäuser, Kassation für neun Instrumente. Ein Kammerensemble; Räte Tschupp. Amadeo AVRS 6092. — Julien-François Zbinden, Concerto da camera. Orchestre de chambre de Lausanne; Victor Desarzens. Pierre Wissmer, Zweites Streichquartett. Amadeo AVRS 6091. — Rolf Liebermann. Concerto für Jazz-Band und Sinfonieorchester. Chicago Symphony Orchestra; The Sauter-Finegan Orchestra; Fritz Reiner. RCA LM-1888. — Suite über schweizerische Volkslieder. Furioso für Orchester. RIAS Symphonie-Orchester Berlin; Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon Gesellschaft 30 113 EPL. — Armin Schibler, Fantasie für Bratsche und Orchester op. 15. Georg Kertesz; Radio-Orchester Beromünster; der Komponist. Concertino für Klarinette und Streicher op. 49. Hans Rudolf Stalder; Orchester und Dirigent wie oben. Fragmente aus der Ballettoper „Das Jubiläumsbett“ op. 46. Orchester und Dirigent wie oben. „Esquisses de Danse“ für Klavier op. 51. Amadeo ALP 30 001. — Dritte Sinfonie (Fantasia Notturna) op. 44. Winterthurer Stadtorchester; Clemens Dahinden. Lyrisches Konzert für Flöte und Orchester op. 40. Edmond Defranco; Orchestre de chambre de Lausanne; Victor Desarzens. Kammerballett „Der Gefangene“ op. 52. Solistenensemble der Tonhalle Zürich; der Komponist. Amadeo AVRS 6098.

SCHALLPLATTEN IM DIENSTE DER MUSIKERZIEHUNG

GÜNTER HAUSSWALD

Wenn Musikerziehung Bildung zu musikischem Tun und musischer Erkenntnis darstellt, dann bedarf sie in jedem Falle des Beispiels; denn nur daran lassen sich Ergebnisse gewinnen, denn nur damit wird ein Vorbild gegeben. Das Beispiel freilich kann sehr verschiedener Art sein. Neben die optische Form tritt die akustische Gestalt, die in jedem Falle eine Vorrangstellung besitzt; denn Musik wird eben nur stets in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform, in hörbarer Gestalt zu erfassen sein. Bei allen pädagogischen Bemühungen wird daher dem klingenden Beispiel durch den Führenden ein Sonderrang einzuräumen sein. Hier setzt nun die Wirksamkeit der Schallplatte als pädagogisches Hilfsmittel ein. Sie ist zwar ein Medium, eine Abstraktion des ursprünglichen Klanges und insofern von technischen Voraussetzungen abhängig. Aber sie besitzt ohne Zweifel Eigenschaften, die sie als Demonstrationsmittel geeignet machen. In der Wiederholbarkeit der Aufnahme ist ein wichtiger Faktor zu sehen, der bildungsmäßigen Bestrebungen weitgehend entgegenkommt. Sie bedarf in jedem Falle der Führung durch den Lehrer, der durch ihre Verwendung keineswegs überflüssig wird, sondern im Gegenteil erhöhte Bedeutung gewinnt; denn ihm ist es gegeben, das Hörerlebnis, das die Schallplatte bietet, unmittelbar für seine Zwecke auszuwerten. Dabei ist sie in besonderem Maße geeignet, Bildungsgut zu vermitteln; denn sie ist ihrem Wesen nach ein Dokument, bei dem sich höchste Klangtreue und damit ein Maximum der Interpretation mit originaler Werktreue verbindet, auch wenn es sich dabei um ein technisches Klangfiltrat handelt. Von hier aus gesehen, besitzt die Schallplatte so etwas wie Gültigkeit; denn sie muß frei von Zufälligkeiten und Unzulänglichkeiten sein. Sowohl in ihrer monauralen wie binauralen Gestalt, als High-Fidelity-Produktion oder stereophone Aufnahme bietet sie vielfältige Möglichkeiten zu pädagogischer Auswertung.

Die Menschen verhalten sich ja sehr unterschiedlich der Schallplatte gegenüber. Der eine lehnt sie prinzipiell aus gewiß nicht zu unterschätzenden Gründen überhaupt ab. Für ihn vollzieht sich das Musikerlebnis ausschließlich im Hören und Beurteilen realer Musiziervorgänge. Ein anderer Typus ist der Schallplatte so weitgehend aufgeschlossen, daß er sie wahllos und unkritisch hört, dabei der Gefahr der Verflachung und Abstumpfung, der Unempfindlichkeit gegenüber allen Bildungswerten verfällt. Der letzte Typus endlich sieht in der Schallplatte ein Medium, das geeignet ist, seinen Bildungswillen zu unterstützen, und ihm neue Bereiche der Musik erschließt. Er besitzt offenbar einen natürlichen Bezug dazu, wobei er sich der Grenzen der Schallplatte bewußt ist, ohne ihre Entfaltungsmöglichkeiten zu übersehen. Dem Musikerzieher erwachsen hier besondere Aufgaben, diesen Typ um sich zu scharen, um eine Breite der Bildungsarbeit zu ermöglichen, bei der die Schallplatte von Nutzen sein kann. Sinnvoll verwendet, kann sie im Bereich der Jugend- wie Erwachsenenbildung, in der Berufsausbildung wie in einer mehr auf allgemeine Zielsetzung gerichteten Orientierung wichtiger Helfer sein. Sie hat sich bereits durchgesetzt in Schule und Hochschule, im geselligen Kreis wie in der Arbeitsgemeinschaft.

Es entspricht dem Wesen der Schallplatte, daß sie aus pädagogischer Sicht in erster Linie Beispiel zu sein hat. Methodisch kann sie als Einzelfall eingesetzt werden, wobei positive oder negative Bewertung, Vorbild oder Abschreckung gleichermaßen möglich sind. Sie kann aber auch als methodische Reihe in Erscheinung treten. Da bietet sich in erster Linie der instruktive

Vergleich als eine Auswertungsform dar. Beide, Einzelbeispiel und Reiheneinsatz, lassen sich in allen erzieherischen Arbeitsformen verwenden. Im Bereich der freien Bildungsarbeit hat sich das Schallplattenbeispiel im Vortrag längst gewichtig durchgesetzt. Aber auch das Schallplattenstudio, als eine lockere Form der Arbeitsgemeinschaft mit wechselnder Themensetzung, wird mit Glück den Hörer zu neuen Erkenntnissen und Zusammenhängen führen können. Im Bereich unterrichtsmäßiger Bildungsarbeit, wie sie die Schule vermittelt, besitzt die Schallplatte bereits heute eine feste Position. Schon auf entwicklungsmäßig frühen Stufen ist sie verwendbar. Als Beispiel diene das Orff-Schulwerk „Musik für Kinder“, wobei Musik, Sprache und Bewegung noch als Einheit erfaßt werden. Nicht im Abspielen der Platte erschöpft sich ihr pädagogischer Wert, sondern dieser wird erst dann sichtbar, wenn die dargebotenen Sätze als Modelle aufgefaßt werden und den Anreiz zur Weiterbildung geben, zur eigenen Formung anregen. Der Lehrer wird hier unschwer die Brücke schlagen können. In der variierenden Verwendung von Wort, Ton und Instrumentarium bieten sich vielerlei Möglichkeiten dazu. Eine wichtige Schallplattenserie „Für die Jugend“ eröffnet weitere Perspektiven. Hingewiesen sei auf Jörn Thiels Schulspiel „Ene mene Tintenfaß“, aber auch auf Platten, die besonders zum Mitmusizieren anregen wollen. So gibt die Platte „Spiel mit“ leichte Vortragsstücke aus dem 17. und 18. Jahrhundert für Altflöte und Cembalo, während die Rückseite nur den Cembalopart erklingen läßt, zu dem der junge Musikant durch ein beigegebenes Notenblatt zum Mitspielen angeregt wird. Vorbild und Nachahmung sind hier nahe aneinandergerückt. Aufgabe des Lehrers wird es sein, Fragen der Ornamentik, der Tempi, der Dynamik zu klären. Für höhere Altersstufen hat sich bereits die Reihe „Schulproduktion Musik“ bewährt, betreut von Alfons Walter und herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verband deutscher Schulumusikerzieher. Die Gruppe „Oper“ bietet beispielsweise Mozarts „Zauberflöte“, die Gruppe „Bach“ die Brandenburgischen Konzerte oder die Orchestersuiten. Jeder Schallplatte ist ein instruktives Heft beigegeben, das über Entstehungsgeschichte und Analyse des Werkes unterrichtet. Die Kontrolle der Darlegungen ist durch die Platte leicht möglich, zumal sie so eingerichtet ist, daß ein bestimmter Einsatz an gewünschten Stellen jederzeit möglich ist. Damit wird die Überzeugungskraft des Beispiels unmittelbar erhöht, die Erkenntnis erleichtert. Das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München, hat mit diesem Verfahren der Trenn- und Arbeitsspiegel ein nicht zu unterschätzendes pädagogisches Hilfsmittel entwickelt. Einen Versuch stellt die „Tönende Partitur“ dar, bei der zum Erklingen der Schallplatte das Partiturbild von einem Mikrofilm an den Bildschirm projiziert wird. Die Einzelpartitur wird damit hinfällig, zugleich aber wird eine gemeinsame, sichtbare Arbeitsgrundlage geschaffen. Wie hier Bild und Ton zur Einheit verschmolzen werden sollen, so gibt es auch bereits Experimente, die Wort und Ton nicht im Sinne einer erklärenden Analyse, sondern als umfassende Gesamtdarstellung miteinander verbinden wollen. Es existiert beispielsweise in der Reihe „Meister der Musik — Musik der Meister“ eine Lebensdarstellung Ludwig van Beethovens von Charles F. Dumont, durch Bilder ergänzt, die in unmittelbarem Bezug zu zwei Beethoven-Platten steht. Leider wird ein Querschnittverfahren angewandt, bei dem stets nur einzelne Sätze aus Sonaten, Sinfonien, Konzerten und Kammermusik erklingen, so daß doch Bedenken angemeldet werden müssen. Ähnliches gilt auch für eine Folge „Verstehen durch Hören und Sehen“, die zu Smetanas „Moldau“ und Tschaikowskys „Capriccio italien“ ein Begleitheft mit Analyse bereitstellt und dazu taktweise farbige Illustrationen vermittelt. Hier ist eigentlich die Grenze pädagogischer Einwirkung überschritten; denn die Fixierung von Bildern in Form eines fortlaufenden Streifens kann natürlich keinerlei Anspruch auf Gültigkeit erheben. Er engt vielmehr die freie Phantasie ein und zwingt sie in ein Illustrationschema, das keineswegs der Musik zuzuordnen ist. Bei all diesen Bestrebungen zeigt sich deutlich der Wille, Musik, Bild und Wort in Einklang miteinander zu bringen. Manches erscheint

noch als Versuch, anderes als gangbarer Weg. Besonders aufschlußreich vermag das Schallplattenbeispiel dann zu sein, wenn eine instruktive Themenstellung gegeben ist. Das trifft etwa für das Gebiet der Instrumentenkunde zu. Für den jugendlichen Hörer liegt eine „Kleine Geschichte eines großen Orchesters“ vor, bei der die einzelnen Instrumente in ihrem Eigenklang vorgestellt werden. Das gilt auch für die Platte „Wir sind die Musikanten“. Anspruchsvoller gibt sich die Reihe „Musikkunde in Beispielen“, zusammengestellt und kommentiert von Michael Alt. Die dort gezeigte methodische Behandlung einer Instrumentenkunde, die auch das historische Instrumentarium mit einbezieht, darf in ihrer Anlage, die auf Isolierung des Klangs wie auf orchestrale Gruppe abzielt, als vorbildlich bezeichnet werden. Dem modernen Orchestersatz treten dabei mittelalterliches Spielmanssorchester und Renaissanceorchester gegenüber. Für die pädagogische Erschließung von Formbegriffen sei auf die gleiche Reihe verwiesen, die damit unmittelbar in musikgeschichtliche Fragestellungen führt. Für diesen Komplex ist die Reihe „The History of Music in Sound“ zu nennen, die von einem Experten wie Gerald Abraham betreut wird und einen großzügigen Aufriß der gesamten musikgeschichtlichen Entwicklung mit hervorragend redigierten Begleitheften vermittelt.

Aus all den vielfältigen Versuchen, die Schallplatte in den Dienst der musikalischen Bildungs- und Erziehungsarbeit zu stellen, wird deutlich, wie es letzten Endes darum geht, einen neuen Musikhörer heranzubilden, der die Fähigkeit besitzt, auf Grund seiner Musikerfahrungen kritisch zu Einzelerrscheinungen Stellung zu nehmen, die ihm andernorts begegnen. Damit wird eine Breitenarbeit geleistet, deren Wert und Bedeutung nicht zu unterschätzen sind. Wie die Erfahrungen lehren, beschränkt sich der bildungswillige und bildungsfähige Schallplattenhörer keineswegs nur auf diese Form der Interpretation. Über die Schallplatte findet er den Weg zum Konzert und vielleicht auch zum Selbstmusizieren. Damit aber hätte die Schallplatte im Dienste der Musikerziehung ihre ureigenste Aufgabe erfüllt.

Der Aufsatz stützt sich hauptsächlich auf folgende Platten:

Deutsche Grammophon Gesellschaft: Kleine Musikschule in Beispielen: Meister der Musik LPEM 19361; Musikkunde in Beispielen: Instrumentenkunde LPEM 19310, Neuere Tänze LPEM 19316; Für die Jugend: Spiel mit EPL 30344, Wir sind die Musikanten EPL 30343. Electrola, His Master's Voice, Columbia: Orff Schulwerk, Musik für Kinder I, C 80107; The History of Music in Sound: Ancient and Oriental Music S 90937; The Age of Humanism S 90946; Philips: Verstehen durch Hören und Sehen AR 00788; Piccolo Sax & Co., Kleine Geschichte eines großen Orchesters PR 76463. Telefunken — Decca: Schulproduktion Musik: Die Zaubergeige SP 2; Brandenburgische Konzerte Nr. 2, 3, 5 SP 8; Bach: Suite Nr. 2 und 3 SP 9; Strauss: Till Eulenspiegel, Honegger: Pacific 231, Liszt: Les Préludes, Debussy: Prélude à l'Après-midi d'un Faune SP 12; Buchclub Ex Libris Zürich: Meister der Musik — Musik der Meister: Ludwig van Beethoven (Buch von Charles F. Dumont), zwei Aufnahmen der Concert Hall Society CHS 5001/2.

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

DIE DREIGROSCHENOPER / Dokument der Zeit

DER WELTERFOLG VON BERT BRECHT UND KURT WEILL

1. Eine Aufnahme bei Telefunken TW 30 074, 33 U, DM 12.— (früher AA 752—755, 78 U); Ausschnitt U 45 812, 45 U, DM 4.—; ferner Ausschnitt RCA 47-6418, 45 U, DM 4.—
2. Eine Aufnahme bei Amadeo AVRS 6023, 33 U, DM 24.—; Ausschnitte AVRS 15 015, 45 U, DM 9.—
3. Eine Aufnahme bei Philips LL 09 421/22, 33 U, DM 56.—; Ausschnitt SR 06 715, 33 U, DM 12.—

Die „Dreigroschenoper“ von 1928, die „Dreigroschenoper“ von 1933—1945 und die „Dreigroschenoper“ heute — das sind drei so verschiedene Erlebnisse und Aspekte, daß es schwerfällt, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Die Entstehungsgeschichte des Werkes hat vor

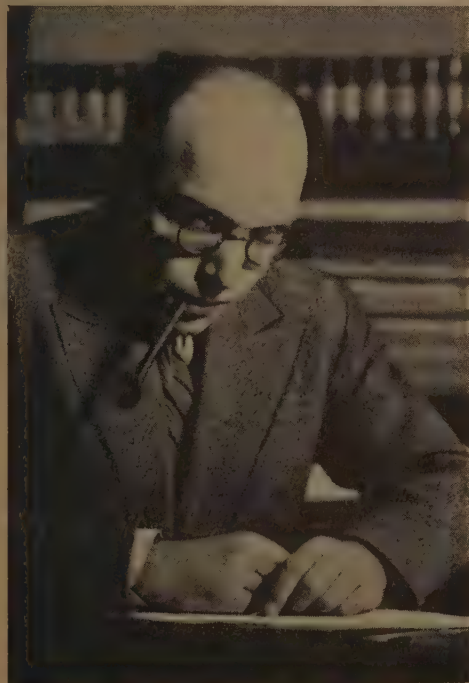
kurzem Heinrich Fischer¹ erzählt. Im Jahr 1928 hatte ein junger Schauspieler, Ernst Josef Aufrecht, 27 Jahre alt, das Berliner „Theater am Schiffbauerdamm“ übernommen und Heinrich

1 Mitteilungsblätter des Kindler-Verlages, München.

Fischer, der damals Chef dramaturg bei Falkenberg in München war, angeboten, sein Mitarbeiter zu werden. Aber womit sollte man beginnen? Man dachte an „Mississippi“ von Georg Kaiser, an Wedekinds „Frühlings Erwachen“, — aber beide schienen nicht revolutionär genug. Und politisches Tendenztheater à la Piscator wollte man auch nicht machen. Da traf Fischer im Theaterrestaurant Schlichter in Berlin Bert Brecht, der von einem Stück, eigentlich nur einer Szenenfolge, erzählte, die er in Arbeit habe: nach John Gays und Pepuschs 200 Jahre alter „Beggars Opera“. Hierfür entschied man sich, nicht ohne Bangen. Es gab auch schon Musik dazu, jedenfalls einzelne Nummern. Aber das Mißtrauen gegen den „Avantgardisten“ Kurt Weill war so groß, daß Aufricht zwar nach außen zustimmte, insgeheim aber Theo Mackeben beauftragte, die Originalpartitur der „Bettleroper“ von 1728 für alle Fälle herbeizuschaffen. Als dann, einige Wochen später, Bert Brecht in seinem Häuschen am Ammersee Heinrich Fischer die Musik von Kurt Weill, meist nur mit einer Hand, vorspielte, rief Fischer Aufricht in Berlin an und sagte: „Die Musik geht so sehr ins Ohr, daß ich jetzt sogar einen geschäftlichen Erfolg für möglich halte.“ Und man weiß, wie sehr er mit dieser Prognose recht behielt. Einzelne Strophen, ja ganze Nummern entstanden erst



Bert Brecht



Kurt Weill

während der Proben, es gab „Kräche“ am laufenden Band, aber dann war's so weit: am 28. August 1928 fand die Premiere statt, und das stuck- und plüschgeschmückte alte Theater am Schiffbauerdamm hat wohl noch nie einen so eindeutigen Premierenerfolg erlebt. 250 Aufführungen in Berlin und über 2000 in der Provinz folgten. Die „Dreigroschenoper“ wurde ein Weiterfolg, an dem der Premierenregisseur Erich Engel, der Bühnenbildner Caspar Neher, Bert Brecht und die Hauptrollenträger ihren wohl gemessenen Anteil hatten. Aber entscheidend war die Musik von Kurt Weill. Der Sohn eines Kantors war 1900 in Dessau geboren und hatte bei Ferruccio Busoni Komposition studiert. Schon mit 19 Jahren war ihm klar geworden, daß sein spezielles Betätigungsfeld das Theater sein würde. „Seitdem“, schrieb Kurt Weill, „habe ich unausgesetzt versucht, die Formprobleme des musikalischen Theaters auf meine Weise zu lösen, und im Lauf der Jahre bin ich diesen Problemen von allen Seiten zu Leibe gegangen.“ „Royal Palace“, „Der Protagonist“, „Der Zar läßt sich photographieren“ und „Der neue Orpheus“ waren solche Versuche. Aber erst in der Zusammenarbeit mit Bert Brecht, der mit dem gleichen „Formproblem“ beschäftigt war, gelang das erste Paradigma des neuen epischen Theaters: das in Baden-Baden uraufgeführte „Kleine Mahagonny“ (Vorläufer der abendfüllenden Oper



„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von 1930). Zwischen diesen beiden Fassungen lag die „Dreigroschenoper“, für die, *cum grano salis*, gilt, was Brecht in seiner Studie „Oper — aber Neuerungen“ (Anmerkungen zur Oper „Mahagonny“) zur Kennzeichnung der dramatischen und epischen Oper ausgeführt hat.

Die Mittel des neuen (epischen) Stils sind für den Komponisten Kurt Weill: Song, Moritat, Ballade und (durchweg statische) Chöre. Dazwischen steht gesprochener Dialog, der in der „Dreigroschenoper“ nur an einigen Stellen, und dann stets in opernparodistischer Absicht, durch Rezitative ersetzt wird. Während Brecht aus der alten Bettleroper nicht nur das „Milieu“, sondern auch die Hauptpersonen (den Bettlerkönig Peachum, den Chef der Straßenbanditen Macheath, den Polizeichef von London, Brown, genannt „Tigerbrown“) und mehrere Nebenpersonen übernahm und auch noch ganze Strophen von François Villon in freier Übersetzung in den Text montierte, hat Weill mit seiner Musik etwas durchaus Neues geschaffen. Wenn man von der barockisierenden Ouvertüre und einigen parodistischen Stellen im letzten Bild absieht, so ist die gesamte Musik, Nummer für Nummer, originale — und originelle — Erfindung. Wie hier Aggressives und Sentimentales, Jazz und Liedhaftes, Lyrisches und Melodramatisches gemixt und mit sicherer Hand hingesetzt wurde, ist unvergleichlich. Es gibt Genialität in jedem Genre. Die Songs, Balladen und Chöre der „Dreigroschenoper“ sind genial auf ihre Art. Sie wurden sogar stilbildend, und eine ganze Generation von Unterhaltungsmusikern hat sie zu kopieren versucht. Im zeitgenössischen „epischen Theater“ wirken sie gleichfalls nach: bei Boris Blacher, Rudolf Wagner-Régeny, Werner Egk, Carl Orff, Hanns Eisler und Paul Dessau. Ebenso originell wie Weills melodische Erfindung ist seine Rhythmik, die vorwiegend auf den Formen der Tanzmusik der zwanziger Jahre basiert (Tango,

Foxtrott, Shimmy, Slow-Fox und English Waltz). Unerreicht ist auch die Originalität seines Orchesterklanges, den man oft zu kopieren versucht hat und der auf der ausschließlichen Verwendung von Blasinstrumenten und einer Rhythmusgruppe beruht, die aus Klavier, Banjo und Schlagwerk besteht.

Die „Dreigroschenoper“ ist ein Kind ihrer Zeit, des Berlin der zwanziger Jahre: hektisch, aggressiv und sozialkritisch. Man hat das Werk nach 1945 auf der Bühne zu neuem Leben zu erwecken versucht — mit zweifelhaftem Gelingen und Erfolg. Aber auch die nichtszenische Aufführung stellt die Ausführenden, besonders die exponierten Solisten, vor schwierige Stilprobleme, die vom Musikalischen allein her nicht zu lösen sind. Brecht und Weill hatten vom Aufführungsstil bis ins Detail präzisierte Vorstellungen. Hierüber kann man sich durch die Lektüre der „Anmerkungen zur Dreigroschenoper“ genau informieren². Oder man hört sich die vier alten 78-Platten bei Telefunken an, deren 13 Nummern als authentisch gelten können (Lewis-Ruth-Band unter Theo Mackeben mit Kurt Gerron, Willy Trenck-Trebitsch, Erika Helmke, Lotte Lenya und Erich Ponto). Diese alten Aufnahmen klingen hart und schäbig, aber sie haben jenes gewisse Etwas, auf das es ankommt. Und sie haben das richtige Tempo.

Damit sind wir an der Achillesverse der ersten nach 1945 gemachten Aufnahme der „Dreigroschenoper“ angelangt. Für Amadeo hat F. Charles Adler insgesamt 20 Nummern aufgenommen. Das Positive, unbedingt Verdienstvolle: in Weills originaler Orchestrierung. Ausführende sind: der Chor und ein Kammerensemble der Wiener Staatsoper in der Volksoper. Aber bei der Besetzung der Hauptrollen — „da stock' ich schon“: Der Ausrufer — Helge Rosvaenge, Frau Peachum — Rosette Anday, Jonathan Peachum — Alfred Jerger, Macheath — Kurt Preger, Brown — Frederick Guthrie, Spelunkenjenny — Heddy Fassler, Lucy — Anny Felbermayer, Polly Peachum — Liane Augustin. Man sieht, bis auf die letztere: lauter Opernsänger. Nichts gegen sie — wohl aber, wenn sie in „Dreigroschenoper“ machen. Die meisten der Ausführenden haben den Brechtschen Text viel zu sehr *au pied de la lettre* genommen, und der Dirigent ist ihnen dabei leider nicht in den Arm gefallen. Die Folge: eine viel zu starke Dramatisierung und ein Pathos, das es bei Brecht und Weill nicht gibt. Dieses wiederum bedingt oft Tempoverlangsamung und *vice versa*. So sind fast alle Tempi dieser Aufnahme um 20–30 Prozent langsamer, als in der oben zitierten alten Produktion auf Telefunken. Dafür hat der Dirigent

² Letzte Ausgabe in: Bertolt Brecht, Stücke III, Suhrkamp-Verlag, 1955, S. 141–160.



Lotte Lenya

Adler die Ouvertüre wesentlich schneller genommen, was ihr nicht gut bekommt und den Neobarockcharakter verwischt. Daß die Chöre manchmal etwas müd und gar nicht mehr so hektisch-aggressiv klingen wie am Ende der zwanziger Jahre, führen wir, wenigstens zum Teil, auf die veränderten Zeitläufe zurück. Die Vorzüge dieser Aufnahme, neben der Originalinstrumentierung, sind technische Sauberkeit und gute Sonorität. Fast stilgerecht ist die vom Kabarett kommende Diseuse Liane Augustin als Polly.

Bei der „ersten authentischen Gesamtaufnahme — künstlerische Leitung: Lotte Lenya“, die bei Philips erschienen ist, singt die Polly Johanna von Koczian. Sie singt die Partie angenehm, sauber und mit wohlklingender Stimme. Nur etwas fehlt, dieses Etwas, das seinerzeit Lotte Lenya hatte und von dem auch Liane Augustin auf der Wiener Platte, etwas besitzt. Diese Besetzung erschien uns zunächst als die einzig schwache Stelle dieser Produktion, aber da die Gesamtaufnahme das Placet der in jeder Hinsicht maßgeblichen Weill-Interpretin, nämlich Lotte Lenyas, hat, wollen wir uns auch damit abfinden und uns an Brechts Anweisung halten: „Es ist absolut wünschenswert, daß Fräulein Polly Peachum vom Zuschauer als tugendhaftes und angenehmes Mädchen empfunden wird . . .“ Ansonsten aber wurde ein wirklich zünftiges Dreigroschenoper-Ensemble aufgestellt: an der Spitze zwei von der alten Garde: Willy Trenk-Trebitsch als Peachum und Lotte Lenya als Spelunkenjenny, dann Trude Hesterberg (Frau Peachum), Erich Schellow (Mackie Messer), Wolfgang Gruner (Polizeichef Braun), Inge Wolffberg (Lucy, Browns Tochter) und Wolfgang Neuss (Moritatensänger und Sprecher).

Wenn wir sagen, daß von allen Ausführenden der „Stil“ des Werkes bestens getroffen wurde, so meinen wir damit etwas sehr Komplexes, und wir meinen ferner, daß dies wohl in erster Linie das Verdienst Lotte Lenyas ist, der künstlerischen Leiterin dieser Aufnahme, die genau weiß, wie man es richtig zu machen hat. Sie — und das Ensemble — hielten sich an die Weisung Brechts „über das Singen von Songs“³: „Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singe. Keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen.“ Bedenkt man, daß diese Forderung auf der Platte nur mit rein akustischen Mitteln zu erfüllen ist — und sie wurde hier erfüllt —, so wird man diese Aufnahme noch mehr und noch uneingeschränkter bewundern.

Zur Diskussion sei das Folgende gestellt: Bereits die Texte der uns bisher bekannten Bühnenfassung (und der alten Platten) enthalten Sätze und Strophen, die man, sehr euphemistisch, als „hart“ und „kraß“ bezeichnen muß. Nichts für Schule und Haus. Aber man hat sich mit den Jahren dran gewöhnt, sie sind auf ihre Art „klassisch“ geworden. Aber hier, bei der vorliegenden Aufnahme, hat man einige Striche aufgemacht. Sie betreffen im zweiten Akt die „Ballade von der sexuellen

³ Stücke III im Suhrkamp-Verlag, Seite 154/55.

Hörigkeit“ (übrigens auch musikalisch eine der schwächsten Nummern des Werks) und die dritte Strophe der „Zuhälterballade“ (früher dezenter als „Tangoballade“ bezeichnet). Das ist starker Pfeffer, nicht nur für empfindliche Gemüter, und wir meinen, daß man darauf im Interesse des guten Geschmacks doch lieber hätte verzichten sollen, so wie man es auch bei allen dem Rezensenten bekannten szenischen Aufführungen getan hat.

Einzigartig und unübertrefflich wieder Lotte Lenya, der wir nicht nur die Qualität dieser Aufnahme, sondern zum großen Teil wohl auch die Kurt-Weill-Renaissance nach 1945 zu danken haben. Die gebürtige Wienerin lernte schon als Kind auf dem Seil tanzen und besuchte in Zürich eine Ballettschule. Im Landhaus Georg Kaisers lernte sie 1927 Kurt Weill kennen, und beide heirateten noch im gleichen Jahr. Lotte Lenya ist nur in Weillschen Bühnenwerken aufgetreten, sie hatte keinen andern Ehrgeiz. Die „undefinierbare

Rauheit ihrer Sopranstimme“, ihre klare Diktion, ihr subtiles rhythmische Gefühl, die Intensität ihres Ausdrucks, ihre hervorragende Musikalität und ihr zuverlässiges Gedächtnis: alle diese Qualitäten bewundert man heute noch ebenso wie vor 30 Jahren. Ihr Vortrag, ihr Stil entsprachen genau dem Geist des Berlin der zwanziger Jahre: mit seinem Glanz und seiner Armut, seiner Skepsis und seiner Vitalität. So war sie, und so ist sie noch heute. Bewundert viel und viel gescholten, während der zwölfjährigen Verbotszeit heimlich und mit Begeisterung gehört, und auch heute von keiner Chansonette und Diseuse erreicht. Vorzüglich auch das aus Mitgliedern des Tanzorchesters vom Sender „Freies Berlin“ bestehende Instrumentalensemble unter der Leitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg: klar, präzise, diskret. Genau und textverständlich der Günther-Arndt-Chor, Berlin. Auch technisch und klanglich läßt die von Theo Knobel geleitete Aufnahme kaum einen Wunsch offen.

Helmut A. Fiedtner

DIE FARBIGE WELT DER SCHALLPLATTE / Ein Querschnitt

Schweizerische Musik

ARMIN SCHIBLER: *Fantasie für Viola und Orchester*; *Concertino für Klarinette und Streicher* op. 40; *Orchestervorspiel, Ballett und „Hochzeitsmusik“ aus der Ballett-Oper „Das Schicksalsbett“* op. 46; *„Esquisses de danse“* op. 51; *Dritte Sinfonie* op. 44; *Lyrisches Konzert für Flöte und Orchester* op. 40; *Kammerballett „Le Prisonnier“* op. 52. Georg Kertész; H. R. Stadler; Armin Schibler; Edmond DeFrancesco. Orchester Radio Beromünster; Dirigent: Der Komponist. Winterthurer Stadtorchester; Dirigent: Clemens Dahinden. Orchestre de Chambre de Lausanne; Dirigent: Victor-Desarzens. Solistenensemble der Tonhalle Zürich; Dirigent: Der Komponist. Amadeo ALP 30 001 und AVRS 6098, 33 U, 2 Platten, je DM 24.—

Armin Schibler, der sich, nach seinen eigenen Worten, der „dritten Generation“ neuer Musik zurechnet, gehört zweifellos zu den profiliertesten und aktivsten jüngeren Komponisten der Schweiz. Die sieben hier vorliegenden Werke geben nicht nur ein gutes Bild von seinem vielseitigen und reichen Schaffen, sondern erlauben auch ein Urteil über die Möglichkeiten seiner Tonsprache. Schiblers Werk, in dem auf eine durchaus persönliche und völlig undogmatische Weise Anregungen des Neobarock, der Romantik, des Expressionismus, vor allem aber Igor Strawinskys verarbeitet worden sind, in dem Einflüsse der Zwölftonmusik nur geringere Spuren hinterlassen haben, ist vor allem durch einen bisweilen schwermütigen Lyrizismus, einen außerordentlichen Stimmungsreichtum einerseits und durch lebhaft rhythmische Impulse andererseits gekennzeichnet. Seine Tonsprache, so unterschiedlich sie in den verschiede-

nen Werken auch sein mag, ist im besten Sinne illustrativ und erweckt fast überall bildhafte und gedankliche Assoziationen. Diese Eigenarten seiner Musik lassen Schibler in hohem Maße für das Szenische, nicht minder aber für das Illustrativ-Bildhafte prädestiniert erscheinen. Hier liegt zweifellos seine besondere Begabung, die übrigens auch aus seinem Werkkatalog ersichtlich ist, zugleich aber zeigen sich hier seine Grenzen. Auch die Werke absoluter Musik, die Sinfonie und die drei Konzertstücke, bleiben trotz origineller Formgebung (meist einsätzig, aber lebhaft gegliederte Bogenformen) durch eine lebendige, überwiegend kammermusikalische Instrumentation, durch eine Vorliebe für ostinate Begleitungen unter ausdruckshaften Melodiebögen und durch gewisse, vom Barock abgeleitete stereotype Wendungen in der Stimmführung der dominierenden Instrumente, im Bereich des Verbindlich-Neoromantischen, den auch Harmonik und Klanglichkeit seiner Kompositionen umreißen.

Die verschiedenen Mitwirkenden werben auf eindringliche Weise für das Schaffen dieses Komponisten, der seinen Weg in origineller Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart alleine suchen und sich keinesfalls an eine bestimmte „Partei“ binden möchte. Das allein ist höchst sympathisch und läßt weitere interessante Begegnungen mit Schibler erwarten. — Abgesehen von einem leichten „Rumpeln“ der zweiten Platte, sind beide Aufnahmen technisch einwandfrei und zeugen von dem hohen Stand heutiger Klangrealisation.

WIB

JULIEN-FRANÇOIS ZBINDEN: Kammerkonzert; PIERRE WISSMER: Zweites Streichquartett. *Orchestre de Chambre de Lausanne*, Dirigent: Victor Desarzens, Quartett Manoliu Basel. Amadeo AVRS 6091, 33 U, DM 24.—

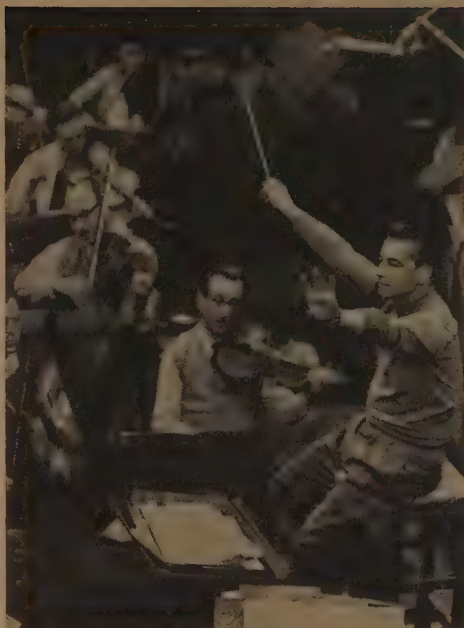
PETER MIEG: Kammerkonzert; FERNANDE PEYROT: Vokalquartette; FRANZ TISCHHAUSER: Kassation für neun Instrumente. Dirigenten: Edmond de Stoutz, Maroussia Le Marc'Hadour, Rätö Tschupp. Amadeo AVRS 6092, 33 U, DM 24.—

Zwei interessante Platten, die vor allem aufschlußreich für zeitgenössisches Schweizer Musikschaffen sind. Bei Fernande Peyrot, die 1888 in Genf geboren wurde, wirkt die Sprache etwas konventionell. Herbe madrigaleske Studien sind es, die aber sprachmelodisch fein ausgeschöpft werden. Das Kammerkonzert des 1906 geborenen Peter Mieg ist ein gelungener Wurf. Streicher, Klavier und Pauke bilden das Instrumentarium für die rhythmisch profilierten vier Sätze, die das tänzerische Element unterstreichen und damit wohltuend in eine unproblematische, aber keineswegs flache Sphäre vorstoßen. Jahrgang 1915 ist Pierre Wissmer. Sein Streichquartett zeigt typisch französische Merkmale: geschliffene, geistvolle Satzkunst, klangliche Akkuratess, gelegentlich wohl auch ein wenig spröde im Tonlichen; sonst aber ein geformtes Stück mit reizvoller Thematik. Der um zwei Jahre jüngere Julien-François Zbinden schrieb ein ganz famoses Kammerkonzert: drei prächtige Sätze mit brilliantem Einsatz des Klaviers, nicht avantgardistisch, aber geschliffen und profiliert in der musikalischen Haltung. Eine weit ausschwingende Aria steht zwischen virtuosens Ecksätzen im echten Kammerstil. Franz Tischhauser, der jüngste, 1921 geboren, gibt sich in einer Kassation erfreulich unbeschwert. Mit einem Signal als Rahmen musiziert er kurzweilig und spritzig eine Reihe von Märschen, die mit ihrer präzisen Melodik und ihrem kecken klanglichen Gewand scharf geschnittene, ein wenig effektvolle Miniaturkunst darstellen. Technisch sind die Platten einwandfrei. G. H.

Oper

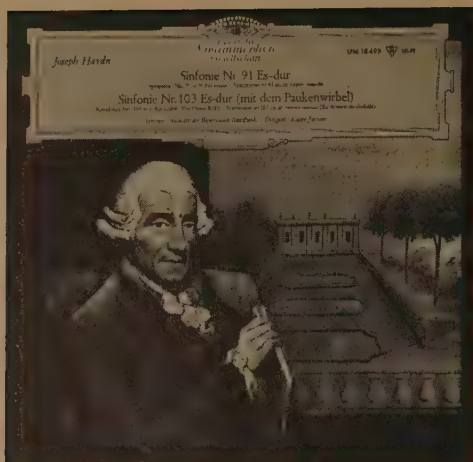
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Orpheus und Eurydike*. Arien und Szenen. *Risë Stevens, Lisa Della Casa, Roberta Peters*. Chor und Orchester der Oper in Rom. Dirigent: Pierre Monteux, RCA LM 2253/C, 33 U, DM 19.—

Gluck ist nicht Puccini, und man ist etwas mißtrauisch, wenn im Plattentext von der Orpheus-Stimme eines „höchstbezahlten Stars der New Yorker Metropolitan Opera“ die Rede ist. Aber der Wahrheit die Ehre: *Risë Stevens* besitzt einen grandiosen, in allen Lagen wundervoll intensiven und leuchtkräftigen Mezzosopran, so recht geeignet für die stimmungsschweren, erhabenen Gesänge des Orpheus. Die berühmte Arie „Ach ich habe sie verloren“ ist der Idealfall eines von schmerzlichem Ausdruck erfüllten, tonlich eben-



Herbert von Karajan bei der Probe

mäßigen Vortrags. Es handelt sich um Arien und Szenen aus jener Plattenaufnahme, die der bedeutende, greise Dirigent Pierre Monteux mit den Solisten der amerikanischen „Orpheus“-Aufführung in Rom vorgenommen hat. Neben der Stevens bereiten die Eurydike in der poesivollen Formung Lisa Della Casas und die liebliche Vogelstimme des Eros Roberta Peters' hohen Genuß. Die Auswahl der einzelnen Teile aus der italienisch gesungenen Oper ist weitgehend von der Popularität der einzelnen Stücke bestimmt. Ob das dramaturgisch anfechtbare Schlußterzett, das die Tragik des Mythos schonungslos aufhellt, hinzuzurechnen ist, erscheint fraglich. Wer im übrigen daran zweifelt, daß dies Meisterwerk Glucks und seiner Opernreform noch heute in seiner stillen Größe wahrhaft zu den Menschen spricht, der braucht sich nur die von Monteux mit ungeheurer Dramatik musizierten *Furientänze* anzuhören. Fast scheint es, daß der große Ausdrucksdirigent die Akzente dieser erregenden Musik zu „modern“ hinsetzt. Wiederum läßt Monteux das Orchester beim Reigen seliger Geister in wundersamer Reinheit der Empfindung singen. So sind denn die Bögen von Gehalt und Stimmung in dieser auch technisch außerordentlich gelungenen Aufnahme weit gespannt — der stärkste Eindruck bleibt der Orpheus der Stevens. Die Plattenhülle nach amerikanischem Geschmack zeigt die Künstlerin im Gewand des klassischen



Plattentasche zu Haydns Sinfonien

Sängers mit Harfe in griechischer Landschaft. Daß im Hintergrund des Farbphotos das Auto wartet, entbehrt nicht der Komik. Orpheus auf Touristenpfaden!

E. K.

EUGEN D'ALBERT: Tiefland. Otto Wiener, Léo Heppé, Harald Buchsbaum, Margarite Kenney, Elfriede Hofstetter, Elfriede Riegler, Waldemar Kmentt. Dirigent: F. C. Adler. Ariola Classique 11061 X, 3 Platten, 33 U, DM 62.—

Größe und Grenze der Musik werden beim Belauschen dieser Oper ohne Optik in einer der musikalischen Illusion förderlichen Besetzung sinnfällig, bei der der Chor der Wiener Staatsoper als theater-erfahrenes Ensemble mitwirkt neben dem instrumentalen Klangkörper des Orchesters der Wiener Konzertvereinigung. F. C. Adler hat das nicht leichte Amt in Händen, aus dem auf Erfolgswirkung hin angelegten unterschiedlichen Klangbild ein kontinuierliches Erlebnis werden zu lassen. Die vorliegende Aufnahme auf drei Platten in ansehnlicher Kasette begleitet ein Textbuch, dessen warmherzig werbende Einleitung die Tochter des Komponisten, Violante Bergel-d'Albert, schrieb. So ist dem genießenden Hörer ermöglicht, dem Geschehen auch da zu folgen, wo ein bedrängender, robust zupackender Klangrausch die Textverständlichkeit einzelner Sänger etwas mindert. Man hat die Partitur ob ihrer gelegentlich ins Triviale abgleitenden Einfälle getadelt. Man hat der fast ausschließlich homophon verlaufenden, durchkomponierten symphonisch-dramatischen Musik mit ihren Leitmotiven trotz aller Effektbetonung oft eine streckenweise evidente Gleichförmigkeit nachgesagt; die mancherlei massiven musikalischen Ausbrüche in den Eifersuchthandeln zwischen Sebastiano und Pedro würden sich gegenseitig abschwächen. Dieser Eindruck

kommt in dem von Adler mit spürbarer Umsicht und Mäßigung angefeuerten Musizieren nicht auf. Wohl verführen die Höhepunkte, da sie weniger aus spannungsvoller Polyphonie, sondern aus dynamischer Massierung hervorgehen, dazu, manchmal hart die Grenze des akustisch Möglichen zu streifen. Vor allem in den Schlußszenen des zweiten Aktes. Die eigentliche theatralische Illusion und die Gewähr dafür, daß uns d'Alberts Atmosphäre durchhaltend fesselt, rührt im wesentlichen von den Sängern her. Strahlender tenoraler Glanz, spanische Glut des Temperaments und ebenmäßige Tongebung sind Vorzüge Waldemar Kmentts. Darin ihm verwandt überragend als fraulich warmblütige Marta der dramatische Sopran Margarite Kenneys. Als Gegenspieler mit profundem Bariton verkörpert Otto Wiener die entscheidende Partie des Sebastiano. G. Sch.

Sinfonien

JOSEPH HAYDN: Sinfonien Nr. 91 Es-Dur, Nr. 103 Es-Dur (mit dem Paukenuwirbel). Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks. Dirigent: Eugen Jochum. Deutsche Grammophon Gesellschaft, LPM 18 499, 33 U, DM 24.—

Zwei Sinfonien in Es-Dur der Reifezeit Haydns finden sich in glücklicher Zusammenstellung auf dieser Platte registriert. Die Sinfonie Nr. 91 stammt aus dem Jahre 1788 und steht stilistisch den „Pariser Sinfonien“ nahe. Die Es-Dur Sinfonie Nr. 103 ist die vorletzte der zwölf Londoner Sinfonien (1795) und wird mit Recht als Gipfel des Haydnischen sinfonischen Schaffens angesehen. Der Vergleich der beiden Werke, den die Platte so mühelos ermöglicht, ist instruktiv genug. Jedes repräsentiert einen echt Haydnischen Wert. Jedoch, so anziehend die erste Sinfonie ist und uns alle Haydnischen Züge in einer vollkommenen sinfonischen Sprache offenbart, das zweite Werk zeigt sich ihm doch weit überlegen. Es langt in die Zonen letzter genialer geistiger Größe, die in nicht minder genialer Meisterschaft der architektonischen Form und Durcharbeit ihre Entsprechung findet. Das Musizieren des vortrefflich spielenden Bayerischen Rundfunkorchesters unter Eugen Jochum setzt die Werte beider Werke ins rechte Relief. Es ist ein Vergnügen, ihm zu folgen. Jochum arbeitet in kontrastscharfen Zeitmaßen, nimmt die langsamen Einleitungen — überraschend insbesondere bei der Sinfonie mit dem Paukenuwirbel — verblüffend langsam; aber mit dem rasant aufgefaßten Allegro con spirito tritt die logische Konzeption klar hervor, und es erweist sich, daß hier wieder einmal ein Dirigent alte Interpretationsschemata über den Haufen wirft, um aus dem unmittelbarsten Kontakt mit dem Werk dessen musikalisches Leben und Weben und seine geistige Größe beglückend sinnfällig zu machen. Die Klangwiedergabe der Platte ist

vorzüglich. Ein Hinweis gelte auch der künstlerischen Gestaltung der Tasche, die Haydns Bild und einen Blick des Parkes von Schloß Esterházy reizvoll vereinigt.

A. L.

GUSTAV MAHLER: *Vierte Symphonie*, Philharmonisches Orchester New York; Dirigent: Bruno Walter. Philips LL 09 496, 33 U, DM 28.—

Von Mahlers neun Symphonien ist die noch im 19. Jahrhundert geschriebene, 1901 von Mahler selbst in München uraufgeführte vierte die bekannteste geworden, wobei der Superlativ freilich relativ ist; denn Mahlers gewaltiges symphonisches Werk ist ja seit Jahren einer sträflichen Vernachlässigung durch die deutschen Dirigenten zum Opfer gefallen. Nun hat sich in der letzten Zeit Schuricht mit triumphalem Erfolg der schwierigen 2. Symphonie angenommen, und von der Langspielplatte kann man sich zumindest Ansätze zu einer Mahler-Renaissance versprechen. Wer könnte auch ein Werk wie die Vierte nicht lieben, sofern er sich nur von der Ismen-Hörigkeit freizumachen und seinem Ohr zu vertrauen vermag! Sie ist Mahlers, des Grüblers und Problematikers, anmutigste und gelösteste Schöpfung. Nie kam der Wagner-Verehrer Mozart näher. Eine lichte, warme Heiterkeit durchzieht die vier Sätze, alles Pathos erscheint in Humor oder im Andante in gefühlgesättigte Kantabilität sublimiert, und als Finale fungiert, für Mahler nicht mehr ungewöhnlich, ein Lied aus „Des Knaben Wunderhorn“, das, motivisch mit dem Kopfsatz verbunden, die himmlischen Freuden preist — selten hat Mahler, der gewiß kein naiver Künstler war, den kindlichen Märchentönen, die Volksliedweise so unsentimental, so ursprünglich getroffen wie hier. Man kann sich kaum eine authentischere Wiedergabe denken als durch Bruno Walter, den Mahler-Freund und Jünger. In den New Yorker Philharmonikern steht ihm ein Instrument von vollendeter Klangschönheit zur Verfügung. Bruno Walters Interpretation ist im edelsten Sinn romantisch. Sie folgt mit sensiblen Tempomodifizierungen der Partitur, läßt das allgegenwärtige Melos blühen und strömen und findet im Abgesang des Wunderhorn-Liedes einen Ton der scheuen Feierlichkeit, den keine Dirigenten-Virtuosität trafe, wenn nicht die verstehende Liebe den Taktstock führte. Leider ist Desi Halban mit ihrem trotz überstarken Vibratos etwas kühlen Sopran nicht die ideale Partnerin.

K. H.

Kammermusik

HENRY PURCELL: 15 *Fantasies*, August Wenzinger, Marianne Majer, Hannelore Müller, Johannes Koch, Gertrud Flügel, Josef Ulsamer, Alexander Molzahn. Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. APM 14027, 33 U, DM 24.—

Als der zwanzigjährige Henry Purcell 1680 seine Gamenfantasiaen schrieb, schuf er der Gattung des „consort of viols“, die anderthalb Jahrhun-

derte die englische Instrumentalmusik beherrscht hatte, jetzt aber endgültig von der neuen generalbaßbegleiteten italienischen Musik abgelöst wurde, den hochbedeutenden, schwermütig-reifen Schwannengesang. Diese fünfzehn Fantasien des genialen frühvollendeten Musikers, der nicht zu Unrecht als „Orpheus britannicus“ gerühmt wurde, gehören zu den tiefsten und einzigartigsten Kammermusikwerken überhaupt. Sie überragen die Musik ihres Jahrhunderts genauso wie Bachs „Kunst der Fuge“ und Beethovens letzte Streichquartette die Werke ihrer Zeitgenossen. Wie diese benutzen sie die musikalischen Sprachmittel ihrer Zeit zu einer höchst persönlichen und gänzlich unkonventionellen Aussage, die durch meisterhaften Kontrapunkt, außerordentlich kühne Harmonik, eine Fülle musikalischer Bewegungsformen sowie eine geradezu „romantische“ Phantastik ergreift und zutiefst beeindruckt. Die musikalisch tadellose Wiedergabe durch August Wenzinger und sein hervorragendes Gamenensemble läßt keinen Wunsch offen, obwohl sie im Dynamischen etwas zurückhaltender und „trockener“ zu sein scheint, als dieselben Musiker das Werk sonst darzustellen pflegen.

WIB

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Sonate C-Dur für Alt-Blockflöte und Cembalo*, op. 1 Nr. 7. Carl Dolmetsch, Joseph Saxby. Decca AWD 8518, 45 U, DM 8.—

„Die vorliegende Wiedergabe ist in jeder Weise vorbildlich zu nennen“: Kritiken sollten auf den Plattenhüllen unterbleiben, so dankenswert auch sonst jeder fachliche Hinweis sein mag. Wer sehr genau hinhört und die Ohren spitzt, entdeckt immer wieder, wie heimtückisch doch gerade das Blockflöteninstrument ist, selbst wenn es von einem so virtuos Spezialisten geblasen wird wie Carl Dolmetsch, dessen berühmtem Vater Arnold Dolmetsch man die Wiederbesinnung auf das Blockflöteninstrument verdankt. Erstaunliche, höchst repräsentative Musikalität, eine exzellente Atemführung und Phrasierungskultur, die Noblesse des Tones, all das ist auch hier bewundernswürdig, wenn wir Takt um Takt ohne leisesten Anflug eines Beckmessertums die Interpretation verfolgen. Und doch bleiben Reste, Nahtstellen, besonders wo die innere Logik des Tones letzte Ebenmäßigkeit der Linienführung wie des Gemütsausdrucks erfordert. Man wird es spüren, wenn man das erste Larghetto in geistiger Anspannung hört. Das zweite gelingt ungleich virtuoser, und der vierte Satz in seiner charmanten Klanggrandezza auffallend elegant, fesselt durch die besondere Geschmeidigkeit, den Ton innig einzuschmelzen. Gewiß ist das barocke Opus ein Juwel, wie es hier interpretiert wird, ein exceptionelles Beispiel hochwertiger alter Musik. Aber es zeigt auch die Grenze auf.

G. Kr.

JOSEPH HAYDN: *Divertimenti* op. 38, Nr. 1—6; Paul Birkelund, Anne Karecki, Alf Petersen. Metronome MCEP 3028/3030, 45 U, 3 Platten je DM 8.—

Divertimenti von Haydn gehören zu den gepflegten Kleinformen der Klassik, die kammermusikalische Delikatesse mit einfallsreicher musikalischer Gestaltung verbinden. Die drei Instrumente Flöte, Violine und Violoncello gewährleisten einen durchsichtigen Satz. Dadurch ergibt sich nicht nur klangliche Transparenz, sondern auch leichte Überschaubarkeit des thematischen Gewebes. Die vorliegenden Aufnahmen bestätigen es erneut. Es fehlt ihnen zwar die erregende Kraft künstlerischer Überlegenheit, gewissermaßen das Faszinierende. Dafür aber haben sie andere Vorzüge. Sie zeichnen sich durch klare Tongebung und plastisches Musizieren aus, so daß die Kleinwerke eine typisch österreichische Atmosphäre bekommen, der es nicht an Schönheit fehlt. Von den Plattentaschen freilich erwartet man, daß auf ihnen eine Stellungnahme zum Werk bezogen wird. Hier sollte man für den Musikliebhaber noch mehr tun. G. H.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Streichquintette* Es-Dur KV 614, g-Moll KV 516. Budapester Streichquartett mit Milton Katims. Philips AL 01191, 33 U, DM 24.—

Nicht wenige Menschen (darunter auch der Rezensent) halten Mozarts Streichquintette für eine Krone der Kammermusik; der Schallplattenindustrie muß man daher dankbar sein, daß mit Ausnahme der umgearbeiteten c-Moll-Bläserserenade (KV 388/406), die kürzlich wiederum aus dem deutschen Handel herausgezogen wurde, nunmehr sämtliche Werke dieser Gattung vorliegen. Jüngst hat das Budapester Streichquartett die beiden Quintette in g-Moll (KV 516) und Es-Dur (KV 614) eingespielt: mustergültig sowohl im Stilbewußtsein als auch in der Ausgewogenheit des Gesamtklanges und in der absoluten Gleichgewichtigkeit der fünf Teile. Den Unterschied in der seelischen Struktur treffen die Budapester mit nachtwandlerischer Sicherheit: die lichte, über Abgründen aufgerichtete Klarheit der Es-Dur-Welt gleichermaßen wie die kaum gelösten, düsteren Verschattungen jenes g-Moll-Bereichs, dem Mozart stets Besonderes anzuvertrauen pflegte. Schon die untadlige Phrasierung zeigt, daß die fünf Musiker genau wissen was sie spielen; und so erliegen sie im G-Dur-Finale von KV 516 denn auch nicht der Gefahr, nun plötzlich virtuose Husarenstückchen bieten zu sollen. Technisch erfüllt die Platte, wenn auch Mozarts hochpolyphone Linienführung nicht überall (so z. B. in KV 614, Finale) restlos ausgeschöpft erscheint, hohe Ansprüche. W. B.

Konzerte

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Konzert für Cembalo und Streichorchester d-Moll, BWV 1052*. Karl Richter. Die Solistengemeinschaft der Badwöche Ansbach, Leitung: Karl Richter, Decca LW 50110, 33 U, DM 12.—

Die moderne Aufführungspraxis alter Musik bemüht sich um historisch stiledichte Interpretationen. So wurde bei der Besetzung des Soloparts dem Cembalo vor dem Konzertflügel der Vorzug gegeben. Die Aufnahme mit Karl Richter entspricht dem Werk, das als Transskription auf ein verlorengegangenes Violinkonzert zurückgeht, durchaus. Das Cembalo erweist sich infolge der Terrassendynamik als das ideale Soloinstrument. Richter verzichtet auf komplizierte Cembaloregistrierungen zugunsten der großen Linie. Die Dynamik bleibt auf Hervorhebung der architektonischen Gliederung beschränkt. Am mittleren Satz zeigt sich ähnlich dem italienischen Konzert die Ausdrucksschwäche des Tasteninstrumentes. Hier wird die ursprüngliche Konzeption des Soloparts für Violine am deutlichsten. Um so mehr gelingt es dem Solisten, die Passagen in den Eck-sätzen unter Begleitung des Streichorchesters in straffen Tempi zur gütigen Darstellung zu bringen. An der durchsichtigen Interpretation ohne jede Sentimentalität zeigt sich wieder die Bewegung als das tragende Element des Barockkonzertes. G. W.

ANTONIN DVORAK: *Cellokonzert h-Moll*. Pablo Casals; Tschechische Philharmonie; Dirigent: Georg Szell. Les Gravures Illustres. La Voix de son Maître. Electrola 2 XLA 267, 33 U, DM 24.—

Der große spanische Cellist spielt seit über zwanzig Jahren nur noch zu festlichen Gelegenheiten; die Zahl seiner Plattenaufnahmen ist bemessen. Um so kostbarer jede einzelne, zumal wenn eines der Elite-Meisterwerke darauf festgehalten ist. Die vorliegende Langspielplatte wird dem Serientitel voll gerecht: ja, dies ist etwas Illustres. April 1937 wird als Datum der Originalaufnahme angegeben. Selbstverständlich darf man den Orchesterklang nicht an heutigen Langspielplatten messen; der Frequenzbereich ist enger, die Klangplastik geringer. Aber die Qualität der Tschechischen Philharmonie, die damals wie heute Disziplin so beglückend mit musikantischer Wärme vereinigt, ist deutlich spürbar, und Georg Szell erscheint ja durch sein langjähriges Wirken in Prag für diese Musik prädestiniert. Die Harmonie des Zusammenspiels mit Casals ist makellos. Und doch: sowie der Solist die Führung ergreift, wirkt alles gesteigert, erhöht, im Ausdruck potenziert. Das liegt nicht allein an der Technik, die das einzelne Instrument gegenüber dem Klangkörper begünstigt. Mit dem ersten Einsatz springt Casals' Ton den

Zuhörer geradezu an: das Violoncello wird zur Stimme, die um Sprache ringt. Nicht die griff- und bogentechnische Souveränität Casals' schlägt so unwiderstehlich in Bann; vielmehr bewirkt dies die geistige Persönlichkeit, die sich hier mitteilt. In Dvořáks gefühlsbewegter Welt fühlt sie sich sichtlich zu Hause. Heute wird Perfektion groß geschrieben, am größten bei Schallplattenaufnahmen. Hier wird sie zweitrangig, ohne daß die „Gravure illustre“ ihren bewegenden Reiz einbüßt.

K. H.

Klaviermusik

FRANZ SCHUBERT: *Impromptus op. 90, Moments musicaux op. 94*. Jörg Demus. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 159, 33 U, DM 19.—

In den *Moments musicaux* ist dieser hochwertige, im Ablaschen sensibelster Klangregungen schöpferisch gestaltende Pianist Jörg Demus noch um einige Grade nuancierter als in den *Impromptus* Franz Schuberts, deren c-Moll-Stück er sogar zu einem kleinen klingenden philosophicum macht. Gelegentlich ist die Interpretation chopinhaf, sehr differenziert natürlich, mit Anflügen eines rubato, während das Es-Dur-Stück geistig geraffter gespielt wird, das Ges-Dur-Andante, eine tönende Liebesverschwörung fast, um eine Idee verschwiegener gegeben werden könnte. Das As-Dur-Allegretto hat Stellen von berückender Darstellungsmusikalität und Intimität; ein Genuß ist es, sich von solch verfeinerter Poesie anregen zu lassen. Ich meine, daß Demus das Opus 94 noch delikater ausmisziert; hören wir nur das weltberühmte f-Moll-Allegretto moderato oder das As-Dur-Allegretto. Seine Schubert-Erkenntnis besitzt echten Stil, und nicht die bravouröse Routine triumphiert, sondern der beglückende Nerv eines bedeutsamen Produktiven im Reproduktiven.

G. Kr.

Orgelmusik

GIROLAMO FRESCOBALDI: *Missa in Festis Beatae Mariae Virginis; Toccate; Canzona; Capriccio*. Ferruccio Vignanelli. Philips AL 00 379, 33 U, DM 24.—

In der von Vittorio Negri Bryks herausgegebenen Reihe „*Monumenta Italicae Musicae*“ hat Philips Orgelwerke von Girolamo Frescobaldi herausgebracht. Diese große schöpferische Persönlichkeit, welche die Formen und Stilelemente der Renaissance kraftvoll erfüllt und bis an die Grenze zum Barock geführt hat, gilt als der letzte große Orgelmeister Italiens. In seinem Heimatlande hat sein Wirken allerdings kaum Spuren hinterlassen, um so mehr in Deutschland. Die für die vorliegende Aufnahme getroffene Auswahl aus Frescobaldis Orgelschaffen ist ein instruktiver Beleg dafür, wie sich in ihm Renaissancehaftes und

Barockes nebeneinander finden. Dem ersteren Bereich gehört die deutliche Gliederung der Formteile an, auch die kühne Harmonik mit ihrer stellenweise sehr ausgeprägten Chromatik, die am Vorbild des Gesualdoschen Madrigals gewachsen sein könnte. Auf Barock aber weisen viele betont affekthafte Züge in dieser Musik. Die Interpretation der Werke durch Ferruccio Vignanelli ist durch technische Genauigkeit gekennzeichnet und darf stilistisch unbedingt als zuverlässig angesehen werden. Allerdings ist die Registrierung für unser heutiges Empfinden etwas einförmig und wenig transparent. Doch dürfte das weitgehend dem Orgelklangideal des Renaissance-Italien entsprechen, das reine Flötenstimmen-Orgeln bei weitem bevorzugte. Nach Aussage des vortrefflichen Plattentextes soll jedenfalls das für die Aufnahme benutzte, 1931 erbaute Instrument im „Pontificio Istituto di Musica Sacra“ jenem altitalienischen Orgelklangideal am nächsten kommen.

W. W.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Vier Choralbearbeitungen*. Piet Kee an der Schnitger-Orgel zu Alkmaar. Telefunken, Das alte Werk AWT 8016, 45 U; DM 8.—

Schallplattenaufnahmen von Klavier- und Orgelmusik sind bei aller technischen Perfektion auch heute noch ein Problem. Sie entgleisen oft in dynamischer Abstufung, Verzerrungsfreiheit und Klangnuancierungen. Vorliegende Neuaufnahme bildet leider keine Ausnahme; der hervorragenden Organistenkunst Piet Kees mit kluger Registrierung am „Königininstrument“ steht gleich eine ganze Serie technischer Mängel gegenüber: ungünstige Mikrofonstellung, wobei auffällig ist, daß sie sich durch allzu starkes Vibrato der Baßostinati bemerkbar macht, ferner Diskantverschleierungen und das Fehlen einer „zentrischen Pressung“, was ein Leiern namentlich dort, wo nach der Mitte zu der Rillenschnitt enger wird zur Folge hat. Die Telefunkenreihe „Das alte Werk“ hat in Piet Kee eine Künstlerpersönlichkeit mit individuellem Einschlag gewonnen. Seine Interpretationen Bachscher Originalbearbeitungen zeugen von feinem ästhetischem Empfinden: Klare Durcharbeitung und gelungene Klangscharattierungen in den kontrapunktischen Satzgefügen sowie intellektgesteuertes „Hinzielen“ auf barockes Musizierideal.

J. R.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Zwei Fantasien für Orgelwalze*. KV 594, KV 608. Marcel Dupré. Lumen LT 2—112 Verlag Christophorus, Herder, Freiburg. 33 U, DM 18.—

Mit diesen Platten wird der Versuch gemacht, das Problem Mozart und die Orgel einer Lösung zuzuführen. Aus dem verschiedenen Charakter der beiden Fantasien erwächst eine solche Lösung, da

die festgefügte Konzeption der ersten Fantasie der anderen mit ihren anscheinend improvisatorisch gestalteten Teilen gegenübergestellt wird. In dieser zweiten Fantasie hilft die Orgel A. Cavaillé-Colls in der Pariser Kirche St. Sulpice geradezu, den improvisatorischen Charakter des Werkes besonders zu betonen. Marcel Dupré wählt von den Orgelregistern jene aus, die als Plenumischungen der Darstellung dienstbar werden; daraus erwächst eine historisch getreue Wiedergabe der beiden Fantasien als Beispiel für die Erneuerung der Mozart-Tradition. Auf dieser Orgel aus dem Jahre 1862 erfährt Mozarts Klangwelt geradezu eine Neubelebung. Dupré sucht eine doppelte Darstellungsweise; er spielt KV 594 monumental, klanglich ausgewogen, KV 608 dagegen, schon mit Rücksicht auf den schönen Mittelsatz, etwa antiphonisch. Damit wird diese Platte geradezu eine Manifestation der Orgelkunst Mozarts aus Pariser Sicht. In dieser Darstellung ist der Salzburger Meister kein Antagonist der Orgel mehr, sondern ein vollwertiger Vertreter spätbarocker Orgelkultur.

R. Q.

HANS FRIEDRICH MICHEELSEN: *Aus dem Holsteinischen Orgelbüchlein*. Eduard Büchsel. Cantate TF 72 018, 45 U, DM 7.50

Hans Friedrich Micheelsen will mit seinem Holsteinischen Orgelbüchlein „seiner Heimat und seinen Ahnen, denen er sich zutiefst verbunden weiß, Dank sagen“. Das Werk ist für eine Kleinorgel geschrieben, die Registrierung hängt von den Möglichkeiten des vorhandenen Instruments ab, wenngleich die Stücke dadurch zuweilen nicht unerheblich an Farbigkeit und Leuchtkraft einbüßen, denn auf einer großen Orgel klingt das Präludium besonders reizvoll. An ihm, aber auch an den anderen Sätzen des Orgelbüchleins, erkennt man die Handschrift eines Musikers, dem alles Konstruktive und Gekünstelte zuwider ist. Aus seiner eigentlichen Domäne, der Vokalmusik, stammt Micheelsens Melodik, die auch in seinen Orgel- und anderen Instrumentalkompositionen stets vom Gesang her gestaltet ist. Er bekundet, daß er von seinem einstigen Lehrer, Paul Hindemith, „nachhaltige Eindrücke“ empfangen hat, doch schreibt er heute seinen ganz persönlichen, eigenen Stil, der auch im Orgelbüchlein deutlich zutage tritt. Eduard Büchsel spielt daraus an der Ott-Orgel der Zionskirche zu Bethel vier von den sechs Stücken. Während in der Fuge der vorletzte Einsatz des Themas im Alt unter dem Rankenwerk der anderen Stimmen verschwindet, ist die Interpretation der Sätze musikalisch überzeugend und rhythmisch klar. Preßtechnik weist die Rückseite der mir vorliegenden Platte kleine Mängel auf.

M. L.

Geistliche Musik

HEINRICH SCHÜTZ: *Zwei Konzerte: „O quam tu pulchra es“ und „Veni de Libano“*. Helmut Krebs, Roland Kunz, Siegfried Borries, Johannes Klapka, Helma Bemmer, Georg Zschenker, Berthold Schwartz, Instrumentalsolisten. Cantate TF 72 087, 45 U, DM 7.50

Unter dem Einfluß Monteverdis schuf Heinrich Schütz in seinen „Geistlichen Konzerten“ die wortbestimmte Affektmonodie. Zu dieser Gattung gehört auch die Hohe-Lied-Motette „O quam tu pulchra es“. In dem eher weltlichen als geistlichen Werk strebte Schütz eine Einheit zwischen den beiden Duettgruppen an; eine Einheit der deklamatorischen Kraft der Vokalstimmen mit der illustrativen Funktion der Instrumentalstimmen. Die vorliegende Aufnahme erfüllt unsere Erwartungen. Die fast unpersönliche, dennoch ideale stimmliche Durchdringung des Tonraumes wird von den beiden Vokalsolisten Helmut Krebs und Roland Kunz vorbildlich gemeistert. Trotz ausgesprochener Stimmindividualität entsteht ein bemerkenswerter Verschmelzungsklang. Die Violinstimmen (Siegfried Borries und Johannes Klapka) halten sich zurück, geben aber dadurch dem Werk das Gepräge einer intimen Kammermusik. Der Generalbaß wird mit Unterstützung der Bässe von Berthold Schwartz ausgeführt, dessen sorgfältig ausgewählte Disposition der Registerwahl besonders hervorgehoben zu werden verdient. Rhythmische Prägnanz und Ausgewogenheit der Tempi sind die besonderen Merkmale dieser Interpretation — wir könnten uns, auch in aufnahmetechnischer Hinsicht keine bessere wünschen. G. W.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *„Es wartet alles auf dich“*, Kantate Nr. 187. Ingeborg Reichelt, Lotte Wolf-Matthäus, Hans-Olaf Hudemann, Wilhelm Cremer. Göttinger Stadtkantorei, Frankfurter Kantaten-Orchester, Dirigent: Ludwig Doormann. Cantate TL 72 019, 33 U, DM 18.—

Die vorliegende, wenig bekannte Kantate gehört zu den bedeutendsten der großen „kontemplativen Perikopenkantaten“ aus Bachs frühen Leipziger Jahren (wahrscheinlich 1726), die ihre poetischen Texte meist um zwei Bibelsprüche gruppieren. Bach hat das Werk später teilweise für die kleine g-Moll-Messe wiederverwendet; in seiner ursprünglichen Gestalt ist es, von gehaltenem Ernst und feierlicher Würde erfüllt, eins der schönsten, freilich auch eins der musikalisch und technisch anspruchsvollsten seiner Art. Die Aufführung durch die Göttinger Stadtkantorei unter Ludwig Doormanns Leitung wird diesen Ansprüchen eindrucksvoll gerecht, indem sie ohne falsche Subjektivität den Bachschen Text stilvoll, sauber, durchweg bemerkenswert kantabel und mit einer Art schlichter Ehrfurcht ausmusiziert, die ungemein eindrucksvoll ist. Unter den ausgezeichneten Solisten ragt Lotte Wolf-Matthäus durch

ihren „klassischen“ Bachstil hervor; Hans-Olaf Hudemann singt leider nicht ohne Intonationstrübungen, aber ungemein würdevoll und stilrein. Die Göttinger Stadtkantorei bewältigt den sehr schwierigen Einleitungs-Chor musterhaft schön, vergeistigt und mit einer unsinnlichen Reinheit und Kantabilität, die wohltuend vom brutalen Staccato vieler Bach-Chöre absticht. Die Aufnahme ist relativ hallig und leider ungewöhnlich dumpf, mit weichen und gelegentlich undefinierten Bässen; die Vorzüge der Aufführung helfen über solche kleinen Mängel jedoch leicht hinweg. L. F.

JOHANN SEBASTIAN BACH: „Jesu, meine Freude.“ Herta Flebbe, Rotraud Pax, Frauke Haasemann, Wilfried Kastrup, Johannes Kortendieck. Westfälische Kantorei, Instrumentalsolisten. Leitung Wilhelm Ekmann. Cantate TL 72085, 33 U, DM 18.—

Die Rechtfertigung dieser neuen Aufnahme von Bachs Motette, die neben die der Thomaner und des St.-Hedwigs-Kathedralchores tritt, ergibt sich aus dem beispielhaften Stil der Wiedergabe. Zum erstenmal wird hier auf der Schallplatte die Teilung in einen solistisch besetzten Favoritchor und den Capellchor praktiziert. Zugleich wird der Chorklang unauffällig von engmensurierter Trompete und Posaune, vom Positiv und Streichern gestützt. Beide Klangkörper verschmelzen fast völlig miteinander. Die Wiedergabe durch die Westfälische Kantorei und ihre Solisten ist schlank, klar, präzise. Der Ausdruck hält die Mitte zwischen „absolutem“ Musizieren und bildhafter, predigend-deklamatorischer Ausdeutung. Auf einige Einzelheiten sei hingewiesen: auf die sorgfältige Ausführung der Verzierungen, die durch wechselnde Besetzung besonders eindringliche Gestaltung des 3. Verses, auf die prächtig musizierte Fuge und den Wohlklang besonders des letzten Terzetts. Daneben kleine Schönheitsfehler: das nicht immer sinnvoll erscheinende Verzögern des Eintritts von Schlußakkorden, die Dynamisierung

einzelner Töne und der ein wenig aufdringliche Klang des von der Posaune verstärkten Alt-Cantus im Quartetto „Gute Nacht“. K-g.

SIEGFRIED REDA: *Magnificat peregrina toni*; HELMUT BORNEFELD: „Heiliger Geist, du Tröster mein.“ Christel Böhme, Folkert Lupsen, Heinrich-Schütz-Kreis Bethel; Dirigent: Adalbert Schütz. Cantate TF 72015, 45 U, DM 7.50

Siegfried Reda und Helmut Bornefeld gehören zum Kreis jener Komponisten, die, dem aufbrechenden Ansporn der Jugendmusikbewegung folgend, eine neue Gebrauchsmusik zu schaffen suchen, eine einfache, ungekünstelte Schreibweise anstreben, um die immer weiter sich öffnende Kluft zwischen der Musik und ihren Hörern zu überbrücken. Sie haben, jeder auf seine eigene Art, mitgeholfen, die Kirchenmusik zu erneuern; alte Formen wurden wieder lebendig gemacht und führten der evangelischen Liturgie neue musikalische Kräfte zu. Die beiden Motetten unserer kleinen Platte sind vortreffliche Beispiele für diese neue Kirchenmusik, die so einfach und verständlich ist und doch, bei aller Anlehnung an altes Vorbild, ganz aus unserer Zeit gewachsen scheint. Beide stützen sie sich auf die alte Kantorenpraxis. Reda läßt das in prächtige Archaismen, in verhaltenen und doch ausdrucksstarken rezitativen Stil aufgelöste Solo mit dem Chor abwechseln; über diesem Gesang ergeht sich die konzertierende Orgel in reichem, bewegtem Satz, Kontrast und Ergänzung in einem; bei Bornefeld rankt sich um einen Cantus firmus, der abwechselnd in allen vier Stimmen zu finden ist, ein dichtes, stets aber durchhörbares Gefüge, das sich am Ende eindrücklich verdichtet. Die Solisten wirken frisch und verraten hohe Musikalität; am Chor ist der lichte, akkurate Klang zu rühmen — er zeugt für beste polyphone Tradition. In aufnahmetechnischer Hinsicht sind ein paar geringfügige Verzerrungen festzustellen; sonst ist der Klang sauber, lebendig und natürlich. G. F.

FORSCHUNG UND TECHNIK

STUDIOANLAGEN / Mischungsprobleme bei Stereo-Technik

Im Grunde genommen ist eine Studioanlage eine elektroakustische Anlage, bei der an die darin verwendeten Geräte besondere Anforderungen hinsichtlich Qualität und Betriebssicherheit gestellt werden. Darüber hinaus gibt es jedoch gewisse Prinzipien der Anlagentechnik, die eben eine Studioanlage von einer normalen elektroakustischen Anlage unterscheiden. Es gibt hierüber weder gedruckte Vorschriften, noch kann man diese Prinzipien im einzelnen genau aufzählen und definieren. Hinzu kommt noch, daß

diese Prinzipien bei den einzelnen Rundfunkanstalten und Sendegesellschaften noch gewissen Variationen unterworfen sind, die man mit Gepflogenheiten bezeichnen könnte. Dies ist vor allem bei einem Vergleich der Anlagentechnik in den deutschen Studios mit ausländischen der Fall. Eine andere Bedienungstechnik oder unterschiedliche Auffassungen in der apparativen Ausrüstung der technischen Betriebsräume führen zwangsweise zu einer anderen Anlagentechnik.

Wenn man von der deutschen Studiotechnik

spricht, so meint man damit das Verstärkersystem, das von den Entwicklungsinstituten der deutschen Rundfunkanstalten etwa seit 1952 eingeführt ist und unter der Bezeichnung „V 72-Technik“ bekannt wurde. Es ist gekennzeichnet durch kleine Verstärkereinheiten in Kassettenbauweise, die, in den Regietisch eingebaut, eine gestollte Studio-technik ermöglichen. Die von Telefunken für das In- und Ausland errichteten Studioanlagen wurden nach dieser Technik aufgebaut.

Für Stereo-Studio-technik gelten grundsätzlich die gleichen Prinzipien und Richtlinien wie für die einkanalen Studioanlagen.

Neue Probleme treten bei der Zusammenschaltung von Mikrofonkanälen zu Mischanordnungen auf. Bei der klassischen Stereophonie werden die Mikrofone zu einem linken und einem rechten Übertragungskanal zusammengefaßt. Diese Aufnahmetechnik (AB-Stereophonie) ist nicht kompatibel, d. h. man kann wegen der unterschiedlichen Laufzeiten von der Schallquelle zu den beiden Mikrofonen oder Mikrofongruppen die beiden Kanäle für eine einkanale Übertragung nicht zusammenschalten. Um kompatibel zu sein, verwendet man Intensitätsstereophonie (XY- oder MS-Stereophonie) und benutzt Doppelmikrofone. Der eine Kanal enthält die Toninformation und stellt eine vollwertige einkanale Übertragung dar, der andere Kanal die Richtungsinformation und damit den Stereoeindruck.

Die Mischung beliebig vieler Doppelmikrofone ist indessen nicht ohne weiteres möglich. Wollte man beispielsweise bei XY-Mikrofonen alle X-Ausgänge zu einem und alle Y-Ausgänge zum anderen Kanal zusammenfassen, so wäre eine richtungsgetreue Abbildung nur in den Fällen gewährleistet, in denen alle Mikrofone in der Mitte (auf der Symmetrielinie) des Klangkörpers aufgestellt sind. Das gleiche gilt auch für die Zusammenfassung aller M-Ausgänge und aller S-Ausgänge bei MS-Mikrofonen. Mit der herkömmlichen Mischtechnik ist also hier nichts anzufangen. Es ist naheliegend, dem gewohnten Begriff der Tonmischung den neuen Begriff der Richtungsmischung gegenüberzustellen. Diese Art der Mischung hat wesentliche Vorzüge: Die Tonmischung kann in gewohnter Weise gehandhabt werden und ergibt für die kompatible Auswertung eine vollwertige Einkanalübertragung. Völlig getrennt davon erfolgt die Richtungsmischung, die keinerlei Einfluß auf die Tonmischung hat.

Für die Richtungsmischung müssen zwei Faktoren berücksichtigt und getrennt geregelt werden: die

Richtung, aus der der Schwerpunkt der Orchestergruppe bei der Wiedergabe gehört werden soll, und die Breite, die die Gruppe zwischen den beiden Lautsprechern (Hörbasis) einnehmen soll. Für diese Zwecke ist von Telefunken der Richtungsmischer für Stereo ELA E 130 neu entwickelt worden. Er besitzt einen Basisregler und einen Richtungsregler.

Ausgehend von den Erfahrungen, die Telefunken auf dem Studiogebiet gesammelt hat, sind eine Anzahl von Standardschaltungen für Studioanlagen festgelegt worden, die vor allem für den Export zur Anwendung gelangen. Hierbei wurde von den Grundprinzipien der deutschen Studio-technik ausgegangen und gewisse Varianten eingeführt, die die Gepflogenheiten der ausländischen Rundfunk- und Fernsehgesellschaften berücksichtigen. Diese Standardschaltungen werden entsprechend den Notwendigkeiten laufend ergänzt.

H. Petzoldt

HILFE FÜR PLATTENWECHSLER

Wer hat nicht schon die unerfreuliche Erfahrung gemacht, daß beim Abspielen von Schallplatten auf dem Plattenschwanger stellenweise ein unüberhörbares Jaulen auftritt? Es handelt sich um Tonhöhlenschwankungen, deren Ursachen dem Phontechniker bekannt sind und für die weder die Schallplatte noch der Plattenschwanger verantwortlich gemacht werden können. Die Schallplatten werden — vor allem, wenn schon mehrere auf dem Plattenschwanger übereinander liegen — vom Tonarm leicht gebremst. Die Folge ist, daß die gerade abgespielte Platte auf der darunterliegenden ins Rutschen kommt, und schon treten die unangenehmen Tonverzerrungen auf. Es fehlt den zu glatten und kleinen Platten an einem festen Kontakt untereinander, der ein gleichmäßiges Mitnehmen auf dem Plattenschwanger bewirken sollte. Obwohl die Umdrehungen des Laufwerks konstant bleiben, verringert sich die Tourenzahl proportional zur Höhe des Plattenstapels. Eine kleine, aber sehr nützliche Erfindung bringt hier Abhilfe. Die Polirator-Frictionsringe aus einer selbstklebenden, durchsichtigen und hauchdünnen Kunststoffolie werden auf das Schallplatten-Etikett geklebt; sie sichern beim Abspielen die notwendige Reibung mit der vorigen Platte und übertragen so die Tourenzahl des Laufwerks einwandfrei von einer Platte zur anderen. Für den Besitzer eines Plattenschwangers lohnt es sich, diese Neuheit auszuprobieren.

G. N.

BERÜHMTE ORCHESTER / Die Bamberger Symphoniker

Selten hat ein Orchester einen so kometenhaften Aufstieg zu verzeichnen, wie es bei den Bamberger Symphonikern der Fall ist. Vor rund 12 Jahren in der fränkischen Bischofsstadt gegründet, repräsentiert die Spielgemeinschaft heute ein Reiseorchester von internationalem Format, das nicht nur im europäischen Konzertleben, sondern auch im Funk und im Bereich der Schallplatte eine wichtige Rolle spielt. Das ist gewiß kein Zufall. Vielerlei Gründe lassen sich für die großartige Entwicklung des Orchesters anführen. In erster Linie beruht die eminente Spielkultur dieses Klangkörpers auf den Mitgliedern selbst. Die meisten von ihnen waren in den Nachkriegswirren aus Prag gekommen und fanden sich in dem geistig verwandten Bamberg zu einer neuen Gemeinschaft zusammen, die genau das besaß, was den Reiz des Orchesterklanges ausmacht, nämlich das Musikantische. Prager Musikanten waren es, die damals, der Not der Zeit gehorchend, einen Orchesterstil entwickelten, der Süße und Herbheit, Weltoffenheit und stille Verträumtheit miteinander zu einem Komplex verschmolz, so daß ohne Zweifel die hervorragend differenzierte Klangkultur der Spieler den Ruf des Orchesters mit begründen half. Die Bamberger hatten aber auch Glück; sie fanden sehr rasch Dirigenten, die ihren Eigenstil entdeckten und zu schätzen wußten und damit zu weiteren stolzen Erfolgen führten. Hans Knappertsbusch und Clemens Krauss seien an erster Stelle genannt. Bald aber stieß auch zu ihnen Joseph Keilberth, der heute noch als Chefdirigent das Orchester betreut. Die enge Verbundenheit gerade mit ihm dürfte mitbestimmend gewesen sein, dem Orchester internationales Ansehen gegeben zu haben. Zu solch führenden nachschöpferischen Persönlichkeiten kamen weitere: Eugen Jochum oder Rudolf Kempe etwa. Damit war ein künstlerischer Aufstieg gegeben, der durch intensive Probenarbeit zu immer neuen Erfolgen führte, aber zugleich auch das Besondere dieser Bamberger Symphoniker bewahrte. Verständnisvolle Förderung durch amtliche Stellen hob bald die Tätigkeit des Orchesters in das Licht der Weltöffentlichkeit. Einer jungen Spielgemeinschaft war es geglückt, im europäischen Musikleben einen bevorzugten Platz einzunehmen. Die Leistungen des Orchesters spiegeln sich in seiner Tätigkeit. An die Konzerte in der Heimatstadt Bamberg schlossen sich bald Reisen durch das ganze Bundesgebiet an. Von da wurde der Sprung in das Ausland gewagt. Statistische Ziffern belegen eine Fülle von Konzerten in zahlreichen Ländern. In Europa führte der Weg nach Spanien wie nach Jugoslawien, nach Frankreich

wie in die Schweiz. In jüngster Zeit nach England, Schottland und Irland wie nach Skandinavien. Man flog nach Mexiko und konzertierte in zahlreichen überseeischen Städten und kehrte zurück als ein gefeiertes Orchester, das gleichsam neu entdeckt worden war. Die Litfaßsäulen in aller Welt verkündeten die Konzerte der Bamberger Symphoniker. Die Programme vermittelten Werke deutscher und ausländischer Meister und wurden so zum Inbegriff einer weltoffenen Musikhaltung. Ein besonderes künstlerisches Arbeitsfeld fand das Orchester im Funk. Der Bayerische Rundfunk München sicherte sich diese Spielgemeinschaft für viele Aufnahmen und Sendungen, die damit zweifellos der Gesamtplanung eine besondere Note geben. Der Schallplattenfreund aber kennt das Orchester von vorzüglichen Aufnahmen der Deutschen Grammophon Gesellschaft, der Teldec-Produktion und im Bereich der amerikanischen Vox-Platten. Meisterwerke, die dem Orchester besonders liegen, fanden hier ihren vollgültigen Niederschlag. Hervorzuheben ist eine bedeutende Händel-Pflege, die unter Fritz Lehmann ihren Höhepunkt fand, während Joseph Keilberth sich besonders für Beethoven, Brahms und Schumann einsetzt. Bereits 1951 erhielten die Bamberger den „Grand Prix du Disque“ von Paris in der Kategorie der Symphonieorchester. Man wird dem Orchester nicht gerecht, wenn man es nur unter dem Gedanken der Perfektion sieht. Gewiß ist dies eine Voraussetzung, namentlich für Schallplattenaufnahmen, aber auch eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Entscheidender und wichtiger ist vielmehr der spezifische Eigenton des Orchesters, der gerade auf manchen Platten nicht zu überhören ist. Die klassische Strenge des Orchesterklanges, diszipliniertes Spiel in hoher Vollendung wird namentlich bei Händel deutlich. Dort aber, wo das sinfonische Geschehen die Entfaltung einer individuelleren Spielkultur gestattet, da musizieren die Bamberger mit jener Makellosigkeit, aber auch mit jener Hingabe, die dem Klang einen Schmelz und einen Zauber sichert, der nicht zuletzt Ausdruck tiefer und echter menschlicher Gefühle ist. d.

INTERPRETEN IM PROFIL: ANDOR FOLDES
Andor Foldes, 1913 in Budapest geboren, als siebenjähriges Wunderkind zum ersten Male auf dem Budapester Podium der Philharmonie, Schüler von Ernst von Dohnanyi, mit 18 Jahren erster Preisträger des Internationalen Liszt-Wettbewerbs, dessen Jury u. a. Emil von Sauer, Alfred Cortot und Sir Donald Tovey angehörten, von 1933 bis 1939 auf Tournee durch Europas Konzertstädte.



Andor Foldes

seit 1940 in den USA (New York) ansässig, enge künstlerische Freundschaft mit Béla Bartók, dessen handkorrigierte Klavierstimmen Foldes heute durch die Welt begleiten, seit 1950 in Westdeutschland als ein Begriff nicht nur für solides technisches Können, sondern vor allem für einen modernen objektivierenden Musizierstil. Klug hat Andor Foldes auch nach außen hin seine Karriere gefestigt, als er die Nachfolge Walter Gieseckings als Leiter der Meisterklasse des saarländischen Konservatoriums antrat, wo er soeben zum Professor ernannt wurde, als er nach seinem aktiven Bemühen um den Wiederaufbau der Bonner Beethovenhalle mit dem Bundesverdienstkreuz dekoriert wurde und als er sich der Deutschen Gramophon Gesellschaft exklusiv verschrieb. Seine Tourneen, die ihn um die ganze Welt führen, nach Südafrika, im Augenblick nach Indien, Australien und Japan, bleiben seine strapaziösen „Abwechslungen“ innerhalb seines wichtigen pädagogischen Aufgabenkreises und seiner häufigen Europa-Tourneen.

So reizvoll es wäre, über seinen Lebensweg, die Stationen seiner triumphalen Erfolge, sein wenn auch stark dosiertes aber überaus glückliches Privatleben, seine literarisch-pädagogischen (Buch: „Schlüssel zum Klavierspiel“), kompositorischen und dirigentischen Ambitionen — er glaubt als Dirigent noch mehr denn als Pianist leisten zu können — zu berichten, hat hier doch sein Schallplattenwerk erste Bedeutung, und das ist wahrlich wesentlich genug.

Da ist an erster Stelle jene bekannte Kassette mit vier Langspiellplatten zu nennen, die auch mit dem „Grand Pris du Disque“ ausgezeichnet wurde: „Andor Foldes spielt das Klavierwerk Béla Bartóks“, eine sehr eindrucksvolle und glückliche Auswahl, in deren Mittelpunkt neben der Sonate (1926) und dem „Allegro barbaro“ der „Mikrokosmos“ steht mit den sechs Tänzen im bulgarischen Rhythmus als Höhepunkt. Diese kostbare Aufnahme (LPM 18 270/73), an der man den

Foldes-Stil der absoluten Werktreue und einer gläsern klaren, dabei jederzeit blutvollen, lebendigen, vitalen Interpretation studieren kann, würde allein genügen, das Werk dieses Pianisten und seine überzeugend authentische Bartók-Darstellung fest im Bewußtsein der anspruchsvollen Schallplattenfreunde zu verankern. Als Hörer empfinden wir, was sonst so selten gelingt, das faszinierende Erlebnis nicht nur eines brillanten Spiels, sondern einer aus großem künstlerischem Ernst erwachsenen Nachschöpfung.

Oder man höre in eine Aufnahme hinein, die Stücke von Bach bis Liszt und Debussy enthält (LPM 19 099), um spontan angesprochen zu werden von dem diffizilen, aufs äußerste differenzierten Anschlag, dem kernigen, perlenden, unvergleichlich klaren Ton, der jede rasche Figur plastisch hervortreten läßt, bei Bach selbstverständlich, bei Brahms oder Chopin besonders beglückend neue Hörerlebnisse offenbarend als das reife Ergebnis einer manuellen Technik, die kraft geistiger Überschau die klare Isolierung und Modellierung des Einzeltones zu architektonischen Bögen von eindrucksvoller Geschlossenheit zusammenfügt.

Foldes ist in jedem Stil „zu Hause“. Für den Verfasser, der seinerzeit Foldes vornehmlich als Bartók- und Beethovenspieler kannte, war es die größte Überraschung, als er die Schumann-Fantasie C-Dur in der schon vor Jahren herausgebrachten Aufnahme (LP 16 076) hörte, weil hier der Musizierstil dieses Pianisten besonders eindringlich klar wird: absolute Werktreue, minutiöse Prägnanz und eine geradezu bachische Durchsichtigkeit lassen ein erstaunlich tiefes Nachempfinden der deutschen musikalischen Romantik in hellem Lichte erscheinen. Kraft, Dichte und feinsinnigste dynamische Nuancierungen, eine perfekte manuelle Technik, die selbst in bewegten Figuren jedem Einzelton seine Kontur bewahrt, ein Forte, das nicht klirrend laut, sondern gewichtig ist und eine Kantilene ohne falsche Verherrlichung ihres wesenhaften poetischen Gehaltes, das sind die eindringlichsten Vorzüge solcher, von wachem Kunstverstand gestalteten Aufnahmen.

Das Schallplattenrepertoire, das Andor Foldes bei DGG (auch stereophonische Aufnahmen) bietet, ist nur noch schwer zu überschauen. Es seien aber noch die großen Klavierkonzerte erwähnt, die beiden Liszt-Konzerte, das zweite Rachmaninoff-Konzert und Beethovens c-Moll-Fantasie. Nach dem Eindruck der vorliegenden Mozart-Konzerte möchte der Schallplattenfreund recht bald eine möglichst lückenlose Serie der Klavierkonzerte mit Foldes als Pianisten besitzen. Der Auftakt war jedenfalls sehr vielversprechend mit der Aufnahme des C-Dur-Konzertes (KV 467) mit den Berliner Philharmonikern unter Paul Schmitz; auf der Rückseite ist die etwas ältere und auch

technisch nicht ganz so vollkommene Aufnahme des G-Dur-Konzertes unter Fritz Lehmann (KV 453), der auch die sehr gut gelungene Aufnahme des Es-Dur-Konzertes für zwei Klaviere (KV 365) mit Carl Seemann als pianistischem Partner Andor Foldes' eingespielt hat (LP 16 125).

Foldes — das zeigen eindeutig seine zahlreichen Aufnahmen — ist auf keinen Fall zu schablonisieren. Obwohl er heute als authentischer Bartók-Interpret gilt, sollte man ihn nicht einseitig darauf klassifizieren, denn dafür ist er zu umfassend in seinen Möglichkeiten, zu universell.

Bernd Müllmann

ISRAELISCHE PHILHARMONIE

In deutschsprachigen LP-Katalogen wird zum ersten Male das Israelische Philharmonische Orchester vermerkt, das auf dem Schallplattenmarkt erscheint. Das Orchester, 1936 von Bronislaw Huberman gegründet, legt ein Bekenntnis zu deutscher Romantik ab, und man müßte es als eine äußerst noble Geste auffassen, daß sich die Israelischen Philharmoniker in deutschen Landen so einführen. Paul Kletzki ist der Dirigent. Man weiß, wie sehr er dieses Orchester schätzt, mit welcher Mühe er sich ihm widmete, mit welcher Aufopferung er es erzog und wie lieb er es hat. Nun liegt ein Kunstbeweis erster Ordnung vor: auf einer Columbia-Platte erscheint Robert Schumanns „Zweite“, ein treffliches Beispiel der Musikkultur dieses Orchesters. Es kann hauchen, ganz im Geheimen aufleuchten, den Duft eines ppp ausstrahlen, die intime Wirkung der Romantik geistvoll-klingend auskosten. Es hat sehr delikate Holzbläser, tonabrundendes Blech, nicht minder intelligente Streicher, und wer sich wieder und wieder einhört, wird den Schmelz dieser Darbietung erkennen, das innige Klanggeblüt dieser Partitur, die Kletzki ausmalt und nachzeichnet, als ob er Schwind hieße! Die israelischen Philharmoniker nahmen sehr entschlossen den großen Konkurrenzkampf auf. Solch ein Orchester braucht sich ja nicht zu verstecken, und man sagt nichts Neues, wenn man besonders die reproduktive Höchstleistung jüdischen Musikertums unterstreicht. G. Kr.

WARUM FEHLT...

im deutschen Plattenprogramm

... das Streichtrio (oder Divertimento) KV 563 von Mozart? Gewiß, es gibt wenig Ensembles, die es spielen könnten; gewiß, es ist das einzige seiner Gattung bei Mozart — und zwar aus dem wichtigen Jahre 1788. Aber das sechssätzige, in der Art, aber nicht im Charakter eines Divertimentos gehaltene Es-Dur-Streichtrio ist eines der wertvollsten Kammermusikwerke schlechthin. Einstein nennt das Trio „das vollendetste, feinste, das je in dieser Welt hörbar geworden ist“. Bedarf es mehr an begründenden Worten für eine

beispielhafte Aufnahme dieses in der Tat singulären Werkes? War es wirklich wichtiger, die „Kleine Nachtmusik“ in einer — man staune: — fünfzehnten Interpretation bei der deutschen Plattenindustrie anzubieten? Die Kammermusikfreunde warten seit Jahren sehnsüchtig auf jenes einzigartige Trio-Divertimento.

*

... sowohl die Mozart-Oper „Idomeneo“ als auch „Titus“, die letzte Oper Mozarts? Kann man es schon kaum verschmerzen, daß Mozarts erste Opera seria, „Mitridate, re di Ponto“, auch mit einigen Ausschnitten bei deutschen Firmen vermißt werden muß, so fehlt jedes Verständnis dafür, daß nicht einmal zum Mozartjahr oder in seiner Folge die musikalisch dankbaren und von den Bühnen so arg vernachlässigten Opern „Idomeneo“ und „Titus“ komplett aufgenommen wurden. Gerade die Tatsache, daß unsere Bühnen die Wahl jener Opern scheuen, sollte Anlaß sein, sie dem Mozartfreund wenigstens als das rein musikalische Ereignis, das sie ja ohne Zweifel darstellen, nicht länger vorzuenthalten. W.-E. v. L.

BÜCHER, DIE UNS INTERESSIEREN

ORRIN KEEPNEWS UND BILL GRAUER JR.:
Die Geburt des Jazz, Sanssouci-Verlag, Zürich

Der vorliegende Band stellt eine Bildgeschichte des Jazz dar, die mit Louis Armstrong schließt. Es sind also die gesamte Swing-Epoche, der Bebop und der moderne Jazz ausgelassen. Allerdings ist zu erwarten, daß dies in einem zweiten Band nachgeholt wird, denn in USA liegt der komplette Band als „A Pictorial History of Jazz“ schon seit längerem vor. Die Verfasser genießen in Amerika einen guten Ruf als Jazzfachleute und haben sich besonders durch die Neuausgabe längst verschollen geglaubter historischer Aufnahmen auf „Paramount“, „Puritan“, „Gennett“ ein einmaliges Verdienst erworben. Der Bildband bringt z. T. vergilbte, bisher noch nie veröffentlichte Aufnahmen aus der Frühgeschichte des Jazz, von New Orleans, dem Blues und Boogie, Bix, Fats Waller und Harlem bis zu Armstrong und den ersten Big Bands. Sachkundige Erläuterungen, dazu ausgewählte Plattenbeispiele und Fotografien einiger Dokumente (Handschriften, Aufnahmeprotokolle) vervollständigen den wertvollen Band.

Sch.-K.

BARRY ULANOV: *Jazz in Amerika, Max Hesses Verlag, Wunsiedel*

Der Verfasser hat sich als Herausgeber der Fachzeitschrift „Metronome“ viele Verdienste um den modernen Jazz erworben. Diese langjährige Tätigkeit spiegelt sich in dem 445 Seiten umfassenden Band, der die zeitgenössischen Jazzstile gegenüber den historischen stärker herausstellt. Das ausführliche Personen- und Sachregister läßt das aufmachungsmäßig und typographisch gut gestaltete, auch mit Fotos versehene Buch besonders wert-

voll erscheinen. Ulanov ist heute Dozent für Geschichte und Englisch an einem College. Sein Stil ist flüssig und ohne Umschweife, die Aussage korrekt und wesentlich. Die Anlage der Kapitel läßt die Überlegenheit erkennen, mit der Ulanov an die Arbeit ging. Armstrong, Beiderbecke und Ellington sind eigene Kapitel gewidmet, ebenso den Pianisten und Sängern. Anderes ist nach Stilarten oder Städten zusammengefaßt: Swing, Bop, Progressive und Cool, bzw. New Orleans, Chicago und New York.

Es ist sehr schade, daß der Band 1955 schließt, denn solange es keine deutsche Übersetzung von einigen anderen wichtigen ausländischen Büchern auf dem Markt gibt, ist Ulanovs Buch z. Z. das beste Jazz-Buch auf dem deutschen Büchermarkt.

Sch.-K.

CHRISTOPH ECKE: *Ewiger Vorrat klassischer Musik auf Langspielplatten; Sonderband von Rowolits Monographien*, Taschenbuch-Verlag, Hamburg

Das Bändchen schrieb ein Fachmann, der aufs genaueste mit der Schallplatte vertraut ist. Er gibt eine kritische Würdigung des klassischen und modernen Repertoires, allerdings nur von solchen Werken, für die verschiedene Aufnahmen zur Verfügung stehen. Das Urteil erleichtert gewiß die Auswahl beim Kauf von Platten; durch die gegebene Materialbeschränkung entsteht jedoch zweifellos ein einseitiges Bild. Wenn man bedenkt, daß Einzelaufnahmen großer Meister fehlen, daß in der Schallplattenproduktion selbst oft wichtige Werke überhaupt noch nicht vorhanden sind, so dürfte die Problematik des Bändchens angedeutet sein. Die Anordnung der Besprechungen erfolgt alphabetisch, so daß sich der Charakter eines Schallplattenführers zu Nachschlagezwecken ergibt. Die einzelnen Komponistenporträts enthalten auch stilistische oder biographische Hinweise, denen man freilich nicht immer völlig zustimmen kann. Ausgezeichnet sind aber die eigentlichen Schallplattenbesprechungen, die in ihrer wertenden Beurteilung von großer Sachkenntnis zeugen.

KURT BLAUKOPF: *Große Dirigenten; Große Virtuosen; Große Oper, große Sänger*; Verlag Arthur Niggli, Teufen

Drei Bücher sind es, die dem Schallplattenfreund sehr nützlich zu sein vermögen. In dem Band

„Große Dirigenten“ bietet der Autor 22 Porträts samt Schallplattennachweis und Bibliographie, die den Liebhaber der Musik im besten Sinne des Wortes ansprechen. Ein geschliffener Stil, dazu eine sichere Beobachtungsgabe orientieren über große Persönlichkeiten, denen wir täglich auf der Schallplatte begegnen. Interessante Streiflichter bietet auch der Band „Große Virtuosen“. Von Backhaus über Cortot und Grumiaux bis zu Menuhin, Oistrach und Thibaud führt der Weg, der blitzlichtartig den Eigenstil der Interpreten enthüllt. Die Porträts der internationalen Instrumentalisten besitzen Farbe und Atmosphäre; man liest sie gern, weil sie gleichsam vom Wort her Stil und Eigenart der Persönlichkeit beleuchten. Eine sinnvolle Ergänzung dazu bedeutet der Band „Große Oper, große Sänger“. Hier gibt es miniaturhafte Kurzporträts von Bühnendarstellern, temperamentvoll und flüssig geschrieben. Darüber hinaus vermittelt das Buch unterhaltsame Aufsätze zum Wesen der Oper schlechthin. Solche Improvisationen sind nicht für eine wissenschaftliche Unterrichtung bestimmt, wohl aber sind es funkelnde Streiflichter, die den Musikfreund und insbesondere den Schallplattenliebhaber interessieren. In seine Hand gehören in erster Linie die feuilletonistisch glänzend entworfenen Darstellungen.

d.

BLICK IN ZEITSCHRIFTEN

Phono: Die österreichische Schallplattenzeitschrift bringt in Heft 4 ein interessantes Porträt von Heinrich Kleefeld über Hermann Prey. Herta Singer berichtet über das ideale Mozart-Theater. Kurt Blaukopf widmet dem ältesten Schallmuseum der Welt einen kennenswerten Beitrag. Gerhard Krause beleuchtet die Schallplattenproduktion nordländischer Staaten.

La Revue des Diques: Heft 74 der belgischen Schallplattenzeitschrift enthält interessante Schallplattenuntersuchungen zu Beethovens 9. Sinfonie, Bachs Matthäus-Passion und zur Orgelmusik.

Microsolco: Die italienische Schallplattenzeitschrift beleuchtet in Heft 8 zahlreiche Novitäten aus den verschiedensten Produktionsgebieten.

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Dr. Werner Bollert, Berlin; Dr. Wilfried Brenneke, Kassel; Prof. Dr. Hellmuth A. Fiechtner, Wien; Gerold Fierz-Bantli, Zürich; Dr. Ludwig Finscher, Göttingen; Dr. Günter Haußwald, Kassel; Dr. Kurt Honolka, Stuttgart; Klaus Kirchberg, Oberhausen; Ernst Krause, Berlin; Gerhard Krause, Hamburg; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Wolf Eberhard von Lewinski, Darmstadt; Prof. Dr. Andreas Liess, Wien; Dr. Bernd Müllmann, Kassel; Günter Nohl, Kassel; Rudolf Quoika, Freising; Jochen Rentsch, Wuppertal; Dr. Dietrich Schulz-Köhn, Köln; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Dr. Gerhard Wienke, Schwaikheim; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

BILDNACHWEIS:

Deutsche Grammophon Gesellschaft S. 86; Electrola/Auerbach S. 85; Hürlimann, Zürich S. 74; Philips S. 81 rechts; S. 82; S. 83; Ullstein, Berlin S. 81 links; Wolgensinger, Zürich S. 75; Privatfoto: S. 94.



ALTE MUSIK AUF SCHALLPLATTEN

WILLI WÖHLER

Bei allen Betrachtungen, die der „Alten Musik“ gelten, besteht die erste Schwierigkeit in der Abgrenzung dieses Begriffes. Eine so verhältnismäßig einfache Einteilung, wie sie die Sprachwissenschaft trifft, indem sie — wenigstens in großen Zügen — die lebenden, d. h. noch gesprochenen Sprachen als „neue“ und die nicht mehr im täglichen Gebrauch befindlichen, sogenannten toten Sprachen als „alte“ bezeichnet, steht der musikgeschichtlichen Untersuchung leider nicht zu Gebote; denn praktisch gibt es heute aus dem runden Jahrtausend abendländischer Kunstmusik überhaupt keine „tote“ Musik mehr. Irgendwo und von irgendwem werden auch die scheinbar abgelegenen Dinge musiziert.

Auch mit stilistischen Unterscheidungen kommt man nicht recht weiter, dazu überschneiden sich in allen Epochen die Stile viel zu sehr. So bleibt, will man einigermaßen festen Boden unter den Füßen haben, letzten Endes nur die zeitliche Begrenzung. Dabei muß man sich klar sein, daß auch ihr — oder vielleicht gerade ihr — stets etwas Schematisches, Pauschales anhaftet und daß es sich, setzt man ein Jahr als Grenze, lediglich um einen Arbeitsbehelf handelt. So und nicht anders will es verstanden sein, wenn im folgenden mit allem Vorbehalt die Zeit etwa um 1725 als obere Grenze zugrunde gelegt wird, und zwar in dem Sinne, daß nur die bis zu diesem Jahr geborenen Komponisten und deren Werke in den Kreis der Betrachtung gezogen werden sollen. Nach „unten“, d. h. rückwärts in die Vergangenheit hinein, ist ohnehin keine Grenze zu ziehen.

Die zunehmende Verbreitung der alten Musik im Konzertsaal, im Bereich des häuslichen Musizierens, in Spiel- und Singkreisen, in der Schule und anderswo hat ihren Niederschlag auch im Bereich der Schallplatte gefunden. In immer größerem Ausmaße hat man während der letzten Jahre die Werke des Mittelalters, der Renaissance und des Barock in die Produktion aufgenommen, sei es in geschlossenen Serien, in Beispielsammlungen oder in Einzelaufnahmen, sei es in systematischer Folge oder mehr vom Zufall bestimmt. Dabei sind nicht nur die Hauptmeister der einzelnen Epochen und ihre wichtigsten Werke berücksichtigt worden, sondern es tauchen auch Namen auf, bei denen selbst der musikgeschichtlich Gebildete manchmal erst ein Nachschlagewerk zu Rate ziehen muß. Der Löwenanteil entfällt dabei, was jedenfalls die in Deutschland von der Phonoindustrie lieferbaren Platten angeht, auf die von Fred Hamel ins Leben gerufene und von ihm bis zu seinem allzu frühen Tode geleitete, vorbildliche Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft. Die bei Decca erscheinende „History of Music in Sound“ („Klingende Musikgeschichte“) hält sich in weit bescheidenerem Rahmen, ist auch mehr als Beispielsammlung knappster Art gedacht. Das Gleiche gilt für die Metronome-Veröffentlichung „Meisterwerke der Musik bis 1750“.

Die Menge der Schallplattenkäufer wird allerdings an all diesen Publikationen alter Musik mehr oder minder achtlos vorübergehen. Wer aber von Berufs wegen, als Lehrer oder Lernender, Dozent oder Hörer, als Forscher oder auch nur aus privatem Interesse sich mit der Musik einer weiter zurückliegenden Vergangenheit beschäftigen muß oder will, dem wird hier ein klingendes Material von Beispielen an die Hand gegeben, von dem man sich früher, da man in Unterricht und Studium fast ausschließlich auf kümmerliche Surrogate für die tönende Demonstration musikgeschichtlicher Erscheinungen angewiesen war, kaum etwas hat träumen lassen. Diesen Fortschritt kann man um so ungetrübter genießen, als die etwaige Gefahr der Einschränkung des eigenen Musizierens oder der Abstumpfung der Phantasie, die notwendig war, um sich durch das Lesen von Partituren eine Klangvorstellung zu verschaffen, hier außerhalb der Debatte steht.

Freilich muß man immer dessen eingedenk bleiben, daß alle Wiedergabe alter Musik niemals Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben kann. Das gilt um so mehr, je weiter wir in die Vergangenheit zurückgehen. Wenn auch die musikwissenschaftliche Forschung viele Fragen der Aufführungspraxis alter Musik in bezug auf Tempo, Dynamik, Besetzung mit einem sehr hohen Grad von Wahrscheinlichkeit gelöst hat, so wird, zumal wir ja nicht einmal den Lebens- und Sprechrhythmus früherer Generationen genau kennen, stets ein ungelöster Rest oder werden grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten bestehen bleiben. Wenn z. B. in der einen Aufnahme von Guillaume Machauts „Messe de Nostre Dame“ nur Solisten und zart klingende Instrumente eingesetzt, in einer anderen aber außer Solisten auch ein Vokal- und ein Instrumentalensemble, bei dem die Blechbläser dominieren, aufgeboten sind, so werden die Herausgeber, Bearbeiter, Dirigenten in beiden Fällen gewichtige historische und stilistische Gründe für ihre Auffassung ins Feld zu führen haben. Entschieden ist der Streit der Meinungen damit noch nicht. Das mag für den Suchenden anfangs verwirrend sein, aber von hohem Reiz und gewinnbringend ist gerade eine solche Gegenüberstellung für die eigene Urteilsbildung.

Dieses Beispiel weist auch auf eine Problematik hin, die für die mechanische Aufzeichnung alter Musik ebenso oder vielleicht sogar in höherem Maße besteht wie für die unmittelbare Wiedergabe. Das ist die Frage nach der Verwendung alter bzw. alten nachgebauter oder moderner Instrumente. Ihre Beantwortung sollte im allgemeinen zugunsten der ersteren ausfallen, besonders wenn der wissenschaftlich-lehrhafte Zweck überwiegt. Nur so ist die Hervorbringung des originalen Klangbildes — original mit den oben angedeuteten Vorbehalten der nur zu erreichenden Wahrscheinlichkeit — möglich. Wer aber barocke Musik lieber von den heute üblichen Instrumenten gespielt hören will, kommt bei dem reichen und mannigfaltigen Angebot auch sonst auf seine Rechnung.

Nur ein Gebiet der alten Musik ist in der Plattenproduktion noch sehr dürftig bestellt: die Oper, also ausgerechnet die Gattung, die für die Musikgeschichte, wenigstens im Barockzeitalter, von so eminenter Bedeutung ist. Zwar gibt es Gesamtaufnahmen einiger hervorragender Werke der frühen Oper, etwa Monteverdis „Orfeo“, Purcells „Dido und Aeneas“ und Pergolesis „La Serva Padrona“ sowie einiger Gluckschen Werke. Aber von irgend einer Systematik kann nicht die Rede sein, und die wenigen vorhandenen Beispiele sind zumeist äußerst lückenhaft und nicht einmal immer charakteristisch. Namen wie Kusser und Schürmann als Zeugen der frühdeutschen Nationaloper fehlen — jedenfalls nach den vorhandenen Katalogen — ganz, die römische Chor- und die venezianische Oper sind gar nicht vertreten, die altnepolitane nur ganz spärlich. Es fehlen die Neuneapolitaner sowie die Vertreter der *opéra comique*. Hier läge für die Produktion sicher noch ein weites Feld. Selbstverständlich könnte sie nur in den seltensten Fällen Gesamtaufnahmen solcher alten Werke herstellen. Das verböten schon die

hohen Kosten, wäre auch gar nicht notwendig. Gut zusammengestellte Ausschnitte würden ihren Zweck genauso erfüllen, wenn nur die Auswahl typisch getroffen ist.

Insgesamt darf man aber wohl sagen, daß die Phonoindustrie mit der Produktion alter Musik hohes kulturelles Verantwortungsbewußtsein beweist; denn „Bestseller“ sind, bei aller Würdigung des Interesses, auf das die Musik auch weit entlegener Zeiten heute stößt, solche Aufnahmen gewiß nicht. Deshalb sollte der Verbraucher das Vorhandensein einer im Ganzen so reichhaltigen Auswahl an Schallplatten mit alter Musik dankbar empfinden.

NEUER KLANGSTIL FÜR ROMANTISCHE KLAVIERWERKE

WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI

Die Klangwandlungen, die sich mit der Neuen Musik in den letzten fünfzig Jahren vollzogen haben, wirkten sich auf das Gebiet der Interpretationen viel weitgehender aus, als wir es uns zumeist klarmachen. Am deutlichsten empfindet man diese Tatsache bei der Wiedergabe romantischer Werke. So, wie man Bach und Mozart heute nicht mehr mit dem spätromantischen „Verfremdungs-Effekt“ vortragen kann, scheint man sich auch die rein romantischen Stücke neu anzueignen. An den Veränderungen des Klangbildes erkennen wir diese Wandlung besonders deutlich. Allerdings bedarf es schon eines Hinweises, da es dem Publikum nicht mehr aufzufallen scheint, daß ein Orchester sein Klangideal langsam und sicher umgestellt hat, daß man einen hellen, durchsichtigen und harten Klang liebt. Wir haben, wenn wir es kraß vorgeführt bekamen, allzuoft den Einfluß der amerikanischen Orchester als Ursache angegeben. Dabei vergaßen wir aber, daß den amerikanischen Orchestern ihr Klangideal in erster Linie von Toscanini anerzogen wurde. Und wir ahnen nicht, wie stark die Wirkung der neuen Kompositionen, von Debussy über Strawinsky, von Varèse bis hin zu Stockhausen und Nono, auf die klangliche Erscheinungsweise heutiger Interpretation auch der Musik früherer Zeiten war und ist. Es wundert auch kaum noch einen Konzerthörer, daß offenkundig ein weniger weich und dunkel getöntes Instrument bei den Pianisten bevorzugt wird. Die „modernen“ Pianisten wählen einen glasklaren, oft metallischen Klang bei ihrem Instrument. Dabei konnte man feststellen, daß ein solcher Klang den Kompositionen von Bach und Mozart, ja bis hin zu Chopin und Brahms, vom Geistigen her sehr wohl zu entsprechen vermag, ja diese Musik unverfälschter zur Geltung bringt als ein verschwommener oder eingedunkelter Klang. Mit einigen Plattenaufnahmen kann man trefflich nachweisen, wie sehr das hauptsächlich durch die Neue Musik gewandelte Klangideal unserer Zeit die wahren Werte der Romantik neu zu entdecken erlaubt. Das ist eine der überraschendsten Erfahrungen im Zusammenhang mit der Wandlung der musikalischen Klangsprache. Zu ihr gehört die für viele Musikfreunde nicht minder überraschende Tatsache, daß viele junge Interpreten von heute eine neue Neigung zur Romantik verspüren und diese gütig mit ihren Wiedergaben realisieren. Einige wenige Beispiele mögen auch diese Behauptung belegen.

Drei romantische Klavierwerke und neun verschiedene Interpreten seien herausgegriffen, so daß man nicht kommen und sagen könnte, es handele sich bei nur einem Beispiel, auf das man sich konzentrieren sollte, damit eine bis in kleine Details klärende Analyse geboten werden kann, um eine Ausnahme.

Schumanns „Symphonische Etüden“ sollte man in einem Vergleich zwischen Cortot und Anda hören. Während Cortot weich, geschwungen, singend und farbfreudig differenzierend im impressionistischen Sinne spielt, gibt Anda dem Werk eine kräftige Kontur, so, als hätte er vorher Bartók geübt oder vorgetragen: energisch in den Akkorden, knapp im Klang, deutlich in den Linien der Stimmen, etwa in der 4. Etüde. Daß der poetische Charakter der Komposition bei Anda nicht zu kurz kommt, kann die Wiedergabe der 5. Etüde zeigen. Und in der 6. erfährt man, wie die Struktur des Stückes wesentlich entschiedener und exakter herausgearbeitet wird, etwa in der gemeißelten Klarheit der Baßfiguren, die Anda hinreißend im Technischen wie Musikalischen darstellt. Schumann wird bei Anda eine Vitalität und Intensität geschenkt, die unseren Ohren wichtiger erscheint als verzärtelte Stimmungskraft, die nicht in den Noten zu finden ist, sondern bei dem sich hier vordrängenden Menschen und Musiker Cortot. Neben den nationalen Unterschieden (französisch-ungarisch) spielt auch der Generations-Unterschied eine gewisse Rolle, aber keineswegs so gravierend, wie man es gemeinhin annimmt. Als Beweis hierfür sei Casadesus angeführt, eine Generation älter als Anda und auch Franzose: bei ihm finden wir ebenfalls ein durchsichtiges, kraftvoll-männliches, innervierendes Spiel, mit dem Schumann zuverlässig, wenn auch hier nicht immer mit den manchmal geheimnisvoll wirkenden Zwischentönen erklingt.

Schumanns „Kinderszenen“ sind nicht von einem ausgesprochen jungen Pianisten zu hören; vielleicht hemmt sie die Gefahr, hier nicht den rechten Ton zu treffen. Am überzeugendsten gibt ihn Clara Haskil, diese viel zu wenig bei uns beachtete rumänische Pianistin. Sie spielt musikalisch so stichhaltig, daß jede Verniedlichung und jede Programm-Malerei, die nicht in Schumanns Sinne liegt, ausbleibt. Fast herb im Ausdruck, scharf im Klang und doch nie nüchtern erreicht Haskil präzise die hier besonders heikle Mitte zwischen den Extremen der kalten, unbeteiligten Art und der schein-romantischen, sich subjektiv tief versenkenden Methode, wie sie von Elly Ney gepflegt und man kann durchaus sagen: kultiviert ist. Die Klippe des Manieristischen ist nicht ganz umschifft bei Elly Ney, das Dichterische siegt über das Musikalische. Und dabei verliert die Musik an Wert. Bei Clara Haskil erkennt man, daß es sich bei diesem Werk letzten Endes „nur“ um einige Variationen eines Themas handelt. Man bekommt die einzelnen Titel nicht ständig suggeriert, entdeckt dafür die kompositorischen Linien in ihrer vollen, mitreißenden und für manchen vielleicht erstaunlichen Kraft. Adrian Aeschbacher kommt dieser in jeder Hinsicht beglückenden Wiedergabe durch Clara Haskil noch am nächsten, erzielt indes nicht die Fülle der unaufdringlich gegebenen Nuancen im Anschlag der Haskil. Er neigt dem Aufdringlichen (auch das Zartschmeichlerische kann aufdringlich wirken) an einigen Punkten etwas zu sehr für meinen Geschmack zu, zeigt andererseits schöne Passagen reinen und vor allem unkomplizierten Musizierens. Neben der zwingenden Musikalität bei Clara Haskil ist es eben in erster Linie immer wieder ihr — man möchte sagen — geputzter, sauberer und vollkommen geschlossener Klang, der so stark anspricht. Er ist am besten zu charakterisieren, wenn man sagt, daß dieser Klang dem Vortrag einer Bachschen Fuge genauso gut angemessen ist. Und mit diesem stimmigen, unerbittlich deutlichen und ausgesprochen strengen Klang nach der Art des idealen Bachspieles kommen auch die genannten geheimnisvollen Stimmungskräfte der Schumannschen Musik zur Geltung.

Was für die Interpretation der Haskil gilt, ist auch für die Wiedergabe zutreffend, die der junge Wiener Jörg Demus den *Moments musicaux* op. 94 von Schubert angedeihen läßt. Hier hört man einen herrlich unsentimentalen Schubert ohne fadenscheinige Poetisierung, unbelastet von falschen Wiedergabe-Traditionen. Und wieder: den gestochen-klaaren Anschlag, mit dem keineswegs ein kühler Klang entsteht, sondern eine Präzision gegeben ist, mit der die Prägnanz in voller Spannweite entfaltet wird. So sollte man Schubert spielen, so gewinnen wir neues Inter-

esse an diesen etwas abgegriffenen Stücken. Erstaunlich wieder, daß Demus der weitaus jüngste Interpret ist, der in diesem Zusammenhang genannt werden kann, zugleich eben der — auch stilistisch — sicherste. Obwohl er mit hartem Klang arbeitet, neben dem nun nicht etwa die verhaltenen Passagen abfallen, dramatisiert er doch nicht diese musikalischen „Momente“ in ungebührlicher Form. Aeschbacher neigt auch hier dieser Dramatisierungstendenz zu, so sehr man dankbar spürt, daß er sich zur Distanz zwingt. Aber eben diese Art „Zwang“ zur Distanz ist zu merken. Einige Stellen sind zu wuchtig, zu breit im Klang gehalten, wo man sie mit einem „Schuß“ Strawinsky-Klang dezenter, genuiner im Ausdruck bekäme. Das nun erwartete ich von Serkin, wurde aber ein wenig enttäuscht. Im Klang hat er wieder den unvergleichlich markanten Ton, der Schubert so gut ansteht, viel besser als die gefühlsduselige Verquellung oder Verweichlichung, aber in der Ausdrucksgestaltung neigt er der seiner Generation weitgehend zugehörenden Tendenz zur Spätromantik zu, die bei Edwin Fischer Triumphe feiert. Fischer macht aus Schubert manchmal Beethoven, manchmal Schumann und manchmal Brahms. Aber jener ganz eigene Schubert-Klang, wie ihn der junge Demus vorstellt, wird von Fischer recht selten getroffen. Hier kommt man wieder zu dem grundsätzlichen Gedanken, der unsere kurzen Hinweise abschließen möge, daß die in den letzten fünfzig Jahren vollzogene Wandlung der Klangsprache unsere Anschauungen und unsere Hörweisen für alle Musik, die heute erklingt, unbewußt stärker beeinflusste, als wir es wahrhaben wollen. Erst ein unmittelbarer Vergleich kann uns hier belehren, auch darüber, daß keinesfalls mit der „modernen“, aber im Kompositorisch-Musikalischen zutreffenderen Interpretation ein Verlust zu beklagen ist, viel eher der Gewinn einer Neuentdeckung und tiefgreifenden Neuaneignung so mancher in Auführungs-Konventionen oder einseitig spätromantisch gesehener und auch verzerrter Werte, gerade der Romantik, verzeichnet werden kann.

Der Aufsatz stützt sich hauptsächlich auf folgende Platten:

Schumann, „Symphonische Etüden“: Geza Anda, Columbia C 90 322; Robert Casadesu, Philips AL 01 324; Alfred Cortot, Electrola E 90 076. Schumann, „Kinderszenen“: Adrian Aeschbacher, Deutsche Grammophon Gesellschaft LPE 17 082; Clara Haskil, Philips AE 400 076; Elly Ney, Electrola E 60 048. Schubert, „Moments musicaux, op. 94“: Adrian Aeschbacher, Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 213; Jörg Demus, Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 159; Rudolf Serkin, Philips-Fontana CL 699 013; Edwin Fischer, Electrola E 90 066.

DIE FRAGE DES SCHALLPLATTENVERKÄUFERS

Die beiden nachstehenden Beiträge, die unabhängig voneinander entstanden, schneiden ein Problem an, das der Klärung bedarf. Der Schallplattenverkäufer stellt ohne Zweifel einen neuen Berufszweig dar. Ihm das nötige Rüstzeug zu vermitteln, ist eine vordringliche Aufgabe. Vielleicht tragen die beiden Darlegungen durch ihre praktischen Vorschläge mit dazu bei, eine baldige Lösung des Problems zu ermöglichen.

GERHARD KRAUSE

Die Kompromittierung der Schallplatte erleben wir in mancherlei Varianten, und es muß schon als eine Herabsetzung der hochwertigen Schallplatte angesehen werden, wenn immer wieder von „Konservenmusik“ gesprochen und damit eine Zweitrangigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Dachten wir einmal wirklich tiefer über das Wesen der Schallplatte nach, die es sich oft unter vielen Opfern und meist sehr hohen Kosten angelegen sein läßt, hohes Kunstdokument darzustellen? Wir werden von einer Kulturmission der Schallplatte sprechen müssen. Zeugt die Schallplatte nicht von verantwortungsvollem Einsatz für die Kunst, der durch zahllose überprüfende, abwägende, sichtende Ohren und Sinne ging, um schließlich eine tönende

Ästhetik, ein erstrangiges pädagogisches Mittel, ein Medium weltumspannender, völkerverbindender Kraft zu werden, deren Verlebendigungen wir uns immer von neuem aneignen können?

Ist sie nicht exzellenter Lehrfaktor, stets bereit, uns durch den jederzeit zu ermöglichenden Wunsch nach Wiederholung eine wirkliche Erkenntnistiefe der Komposition zu vermitteln, das Studium der vergleichenden Musikwissenschaft durch automatisch herbeizuführendes Überprüfen zu erleichtern? Ist die Schallplatte nicht Vorbild, Wegweiserin echter Interpretation, eine Sendbotin klingender Zivilisation des Geistigen? Ist sie nicht Tondelicatesse, die uns in die Bezirke des Verfeinerten sowohl auf technischem wie künstlerischem Gebiete führt? Wir könnten die Definition fortsetzen, die Analyse vertiefen; aber es gilt auch, unberechtigten Tadel, Mißverstehen und Geringschätzung zurückzuweisen, Vorurteil und Rückständigkeit in die Schranken zu bannen.

Zur Diskussion steht der Schallplattenverkäufer, die Verkäuferin. Nur in wenigen Ausnahmefällen wird die Schallplatte in Fachhandlungen angeboten, und es wäre ratsam, sie grundsätzlich hier zu verkaufen, wo man eine fachliche Beratung voraussetzt wie bei einem Buchhändler, von dem man Rat, Kenntnis und Geschmack erwartet. Es wird sich nicht umgehen lassen, künftig auch dem Buchhandel die hochwertige Schallplatte anzuvertrauen, eben da, wo fachlich geschulte Verkäuferinnen und Verkäufer wirken. Dem Absatz der gediegenen Schallplatte wird es in jedem Falle zuträglich sein, wenn sie von Kennern an Kenner empfohlen und verkauft wird, ein Thema, das seit Jahren natürlich die Schallplattenfirmen bewegt. Es muß anerkannt werden, welche Mühe sich oft genug Schallplattenproduzenten machen, Wege zu finden, um auf den Wert der Platten in geeigneter Weise hinweisen zu können. Verkäuferinnen werden tage- und wochenlang geschult. Ein Kursus überfällt den anderen. Musikgeschichte wird gelehrt, die Stilkunde des Jazz durchgeackert, Schnulze contra h-moll-Messe vor Ohr und Seele gestellt, der Test wird eingespannt und die meist schwerst geprüften Schallplattenverkäuferinnen werden in ein Examen en miniature geschleift, ohne daß dabei immer etwas Geschliffenes herauskäme. Da eben sollte schleunigst Abhilfe geschaffen werden, damit nicht noch mehr interessante Titel aus dem Verkauf gezogen werden, wie es eine Produzentin tat, weil sich keiner um diese besonderen Aufnahmen kümmerte.

Gerade der Beruf des Schallplattenverkäufers muß gründlichst erlernt werden, und es gehört viel Allgemeinbildung zu einem fundierten Fachwissen auf den Sektoren der Akustik, der Musikgeschichte, der Ästhetik. Die Entwicklung der LP nimmt rapiden Fortschritt. Daher ist es wichtig, daß der geistige Standard der Verkäufer mithält. Man kann nicht so nebenher auch Schallplatten erstehen, die in oft fragwürdiger Auswahl vorliegen. Man muß sich einmal die Zeit nehmen, in einem Fachgeschäft Platten anhören zu können. Ich könnte mir gut denken, daß man sich für eine bestimmte Zeit zum rechten Hören anmeldet. Noch hübscher wäre es, wenn man monatlich in ein Fachgeschäft geladen würde, um sich in aller Ruhe einmal die Neuheiten und Spezialitäten durch einen Fachmann vorführen zu lassen. Ich plädiere dafür, daß man sich eine gute Stunde Zeit läßt, um mit dem Kenner ins Gespräch zu kommen, der die LP empfiehlt.

Man mache sich die Mühe, einmal die Arbeitsämter zu befragen, ob sie nicht gewillt sind, Kurse einzurichten, Berufene zu Seminaren einzuladen, um so einem neuen Berufszweig eine rechte Grundlage zu bieten. In jeder Stadt könnten leicht solche Veranstaltungen eingerichtet werden. Nach und nach würde sich ein Beruf herausbilden, der in der Lage ist, der guten und wertvollen Schallplatte zu dienen. Diese würde endlich den ihr gebührenden Platz in der geistigen Welt einnehmen und nicht mehr kompromittiert werden durch eine mitunter mehr oder mindere dilettantenhafte Publizierung in Wort und Bild.

MARTIN LANGE

Technische und künstlerische Entwicklung der Platte sind bekanntlich auf industrieller Basis aufgebaut. Die Produktion hängt also von der Nachfrage der Konsumenten ab. Sie kann bis zu einem gewissen Grade durch entsprechende Angebote gesteuert werden; der Mann am Steuerrad selbst aber ist das Verbindungsglied zwischen Produktion und Käufer: der Verkäufer. Da erhebt sich die Frage: Wie erfüllt er im Schallplattenhandel seine Aufgabe?

Mit dem Vertrieb der Schallplatte ist vielfach der Verkauf des Wiedergabegerätes verbunden. In früherer Zeit bestand es aus einem einfachen Apparat, der, aufgezogen, die in die Platte eingeritzte Tonschrift mit Hilfe einer Membrane zum Erklingen brachte. Dieser Kasten konnte ohne technische Vorkenntnisse in Geschäften verkauft werden, deren Angestellte vornehmlich an dem auf der Platte eingravierten Musikstück interessiert waren. Man vertrieb also die Schallplatte vor dem Kriege in Deutschland (und heute noch in England) außer in reinen Spezialgeschäften meist nur in Musikalien- bzw. Instrumentenhandlungen. Allmählich eroberte aber der mit einem Radioapparat verbundene Tonabnehmer die Schallplatte. Die Radioindustrie wurde dadurch mit der Schallplatte immer fester verbunden. So schienen diese beiden technisch sich ergänzenden Zweige des Elektrohandels für den Vertrieb der Schallplatte am geeignetsten. Zwar ist sie heute noch oder auch schon wieder in verstärktem Maße in Musikalienhandlungen nachweisbar, aber sie findet sich vielfach in Geschäften, die vor allem Elektrogeräte vertreiben. Ihre Verkäufer sind in erster Linie technisch und kaufmännisch vorgebildet.

Auf dem Schallplattenmarkt ist daher eine Diskrepanz entstanden, die weniger deutlich auf dem Sektor der „leichten“ Muse, gelegentlich erschreckend aber bei der „ernsten“ oder „schweren“ Musik zutage tritt. Im nordbayerischen Raum gibt es, um nur ein Beispiel anzuführen, etwa 800 Schallplattenhändler. Ungefähr 50 von ihnen dürften musikalisch interessiert, eine erheblich geringere Anzahl aber musikalisch so vorgebildet sein, daß sie in der Lage sind, einen Käufer fachmännisch zu beraten. Um diesen Mißstand zu verringern, haben einige Herstellerfirmen im Laufe der letzten Jahre versucht, durch Einführungsvorträge in die Musik, durch Besprechungen von Neuerscheinungen und durch Kurse, die sich über mehrere Tage erstreckten, wenigstens etwas Abhilfe zu schaffen. Ein Erfolg mit den gewünschten Ergebnissen ist ausgeblieben; er mußte ausbleiben, da die Materie zu umfangreich ist und bei vielen Teilnehmern die Vorkenntnisse fehlten. Das Echo bei den Händlern war unterschiedlich. Während einige die Gelegenheit benutzten, um sich selbst oder ihre Angestellten weiterzubilden und anschließend versuchten, durch Schallplattenvorführungen mit entsprechenden Einführungsvorträgen vor einem breiten Publikum mit ihren Kunden in engere Verbindung zu kommen und bei ihnen bessere Resonanz für die Qualitätsplatte zu erzeugen, wandten sich andere davon ab.

Vielleicht genügen schon diese geringen Andeutungen um zu zeigen, welche Aufgaben in Zukunft zu erfüllen sind. Damit erhebt sich aber die Frage: Wie könnte man Verkäufer ausbilden, die der Qualität und dem Niveau der heutigen Produktion entsprechend, den Käufer zu beraten und über die Wertunterschiede der verschiedenen Platten aufzuklären vermögen? Vielleicht kann ein Hinweis auf die Ausbildung der Musikalienhändler etwas klärend wirken. Bekanntlich ist jener ein vom Arbeits- und Innenministerium anerkannter Lehrberuf, d. h. der Lehrling eines Musikaliengeschäftes muß seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Musik und als Kaufmann nach Abschluß seiner Lehrzeit vor einem Gremium von Fachleuten (unter behördlicher Aufsicht) nachweisen. Dementsprechend müßte das Streben der Schallplattenindustrie dahin gehen, Lehrlinge auszubilden, die sowohl musikalisch als auch technisch interessiert sind und neben einer Neigung für ihren künftigen Beruf noch ein gewisses Rüst-

zeug mitbringen. Ihre Ausbildung müßte bei anerkannten Lehrmeistern auf beiden Gebieten erfolgen, wobei die Musik in Theorie und Praxis einen breiten Raum einnehmen sollte. Nur wirklich musikalisch vorgebildete Verkäufer könnten zu einer wesentlich stärkeren Verbreitung der Qualitätsplatte beitragen. Damit würde aber auch die Grundlage geschaffen, die notwendig ist, um an eine breite Hörerschaft das große Musikgut der Welt heranzutragen.

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

RICHARD STRAUSS

Ein Gedenkblatt für Richard Strauss anläßlich der 10. Wiederkehr seines Todestages am 8. September soll den Spätmeister musikalischer Romantik in doppeltem Licht zeigen: einmal als Vollender der sinfonischen Dichtung, zum anderen als Repräsentanten der Oper. Selten hat eine schöpferische Persönlichkeit in beiden Bereichen so glückliche Werke aufzuweisen, wie es bei Strauss der Fall ist.

TILL EULENSPIEGEL I Nach alter Schelmenweise

Es dirigieren:

George Enescu die Bukarester Philharmoniker, Telefunken TW 30 216, 33 U, DM 12.—

Ferenc Fricsay die Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon Gesellschaft EPL 30 067, 45 U, DM 8.—

Rudolf Kempe die Berliner Philharmoniker, Electrola E 80 438, 33 U, DM 19.—

Franz Konwitschny die Tschechischen Philharmoniker, Supraphon LPV 68, 33 U, DM 24.—

Clemens Krauss die Wiener Philharmoniker, Decca LW 50 088, 33 U, DM 12.—

Otto Matzerath das Orchester des Hessischen Rundfunks, Classique H 13 202, 33 U, DM 13.50 bzw.

Stereo R 14 331, 33 U, DM 22.—

Artur Rodzinski die Londoner Philharmoniker, Heliodor Westminster 476 003, 33 U, DM 12.—

Arturo Toscanini das NBC Symphony Orchestra, RCA LM 1891, 33 U, DM 24.—

Der „Eulenspiegel“ ist eine Genietat des dreißigjährigen Richard Strauss. 1895 wurde das Stück in Köln uraufgeführt. Heute gehört es zur Weltliteratur. Es gibt kaum ein Werk, in dem der musikalische Humor zwingender eingefangen wäre, dies sowohl in thematischer Hinsicht wie auch in der Virtuosität des Klanges. Man braucht keine programmatischen Erläuterungen dazu, die Substanz wirkt an sich. Verständlich, daß ein solch funkelndes Irrlichterspiel für Schallplattenaufnahmen geradezu prädestiniert erscheint. Acht Varianten liegen vor. Versuchen wir, den Eigenstil der Interpretation zu skizzieren.

George Enescu: Der Rumäne, mit französischer Musikkultur aufs engste verbunden, dirigiert das Stück mit betont sinfonischer Gestik, weniger effektiv und akzentuiert, dafür aber breit ausschwingend in der unerschöpflichen Melodik. Ein epischer Grundzug in der Interpretation ist nicht zu überhören; das schildernde, erzählende Moment der Musik tritt gewichtig in den Vordergrund. Auffällig die schönen Bläser, etwa die Flöten und Hörner der Bukarester Philharmoniker.

Ferenc Fricsay: Eine agogisch sehr differenzierte Wiedergabe des virtuosen Orchesterstückes. Das Kapriziöse und Schelmische blitzt überraschend auf. Kleine melodische Floskeln verdichten sich zu arabeskenartigen Mosaiksteinchen. Kontraste

und dynamische Akzente treten gewichtig hervor. Es fehlt nicht an lyrisch ausschwingender Atmosphäre, aber die kecke Kontur überwiegt. Hervorragend die Berliner Philharmoniker.

Rudolf Kempe: Er dirigierte das gleiche Orchester, aber völlig anders in der Auffassung. Die Interpretation erscheint interessant, temperamentvoll durchblutet, aber auch mehr spielerisch gelöst. Kontraste werden nicht übersteigert, ruhige Episoden eher verhalten und innig ausmusiziert. Auffällig, wie ein Wille vorherrscht, das kleingliedrige Figurenwerk in sinfonischem Bogen zu geistiger Einheit zu binden.

Franz Konwitschny: Ein ausgesprochen dramatischer Aufführungsstil kennzeichnet die Platte. Wohl fehlt es nicht an blitzenden Lichtern, an bizarrer Groteske, aber die Grundstruktur in der Auffassung ist auf massiv orchestrale Gestik angelegt. So werden Steigerungen impulsiv ausgeformt, andererseits wieder liedhafte Stellen in betonter Schlichtheit gegeben. Die hervorragenden Geiger der Tschechischen Philharmonie musizieren süß, klangsinlich und bestätigen den Ruf ihres Orchesters.

Clemens Krauss: Offensichtlich liegt hier eine authentische Interpretation vor. Sie zeigt Wienerischen Scharm, wirkt aber eher verhalten, kaum bizarr und grotesk. Nicht die gefrorene Grimasse

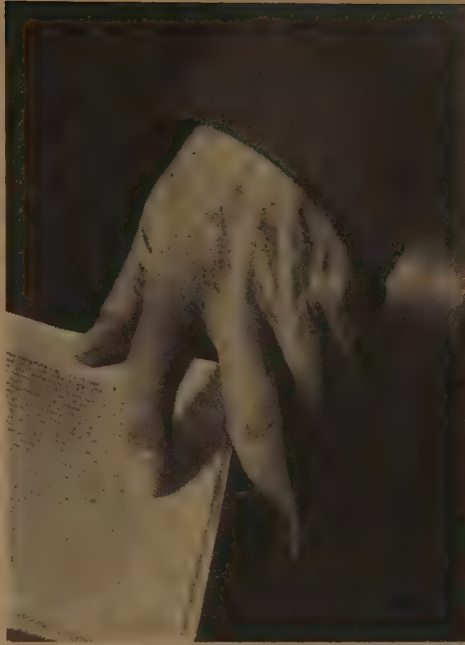
des Schalks wird deutlich, sondern weit stärker seine schelmische Verschmitztheit, die sich in zärtlich verliebten Tönen ebenso kundgibt wie in inniger schlichter Wärme. Eine souveräne Wiedergabe mit den Wiener Philharmonikern.

Otto Matzerath: Eine glasklare, vollkommen durchsichtige Interpretation mit spitzen Lichtern, klug gesetzten Höhepunkten und in Dynamik und Agogik höchst eindringlicher Gebärde. Das Ganze wirkt wie ein fesselndes farbiges Bild, kaleidoskopartig zusammengesetzt voll geistreicher Einzeltzüge. Man spürt die funkischen Erfahrungen des Dirigenten, der hier als überlegener Praktiker vor dem Mikrophon ungemein apart musiziert.

Artur Rodzinski: Eine verhältnismäßig unproblematische Interpretation mit den Londoner Philharmonikern. Wohl ist ein hohes Maß von Perfektion erkennbar, das sich vor allem im Klanglichen äußert. Spannungsvoll werden wichtige Pausen gesetzt, und dennoch scheint im Zeitmaß ein zügiger Fluß vorzuherrschen, der dem ganzen Werk einen ungezwungenen und natürlichen Charakter gibt und es damit aus der erregenden Atmosphäre eines virtuosen Orchesterstücks herausnimmt.

Arturo Toscanini: Eine seltene Reife und innere Überlegenheit spricht aus dieser Wiedergabe. Sie ist ausgesprochen organisch aufgebaut. Die einzelnen Phrasen werden betont ausmusiziert, niemals überhitzt. Akzente werden ganz bewußt gesetzt, Pausen als Spannungsmomente ausgewertet. Das ergibt einen edlen, sehr klar geprägten Musizierstil, der dem Werk wohl ansteht.

Ein Meisterwerk von Richard Strauss, gesehen im Licht von acht Dirigenten, aus der Perspektive



Die Hand von Richard Strauss

Foto: Jäckel

von sieben Orchestern. Eine Fülle von Unterschieden wird deutlich. Man kann gleichsam Schichten der Interpretation daran ablesen. Die Wiedergabe schwankt zwischen sinfonischem und dramatischem Stil, zwischen funkischer Eigenart und konzertmäßiger Darstellung. Ein Beweis mehr für die Genialität des Stückes. *Günter Haußwald*

DIE FRAU OHNE SCHATTEN | Oper in drei Akten

Leonie Rysanek, Hans Hopf, Elisabeth Höngen, Paul Schöffler, Christel Goltz u. a. Wiener Philharmoniker und Chor der Wiener Staatsoper. Dirigent: Karl Böhm. Decca LXT 5180—84, 5 Platten, 33 U, DM 120.—

Wohl niemand hätte zu Beginn der Operngesamtaufnahmen auf Langspielplatten, also vor etwas mehr als einem Jahrzehnt, zu hoffen gewagt, daß es einmal möglich sein könne, ein klanglich so ungemein differenziertes Werk wie Strauss' „Frau ohne Schatten“ in die Rillen zu bannen. Decca hat es schon vor einigen Jahren gewagt, diese vielleicht reifste Frucht der einmaligen Zusammenarbeit des Komponisten Strauss und des Dichters Hofmannsthal in ihr Repertoire aufzunehmen, und zwar in einer musikalischen Gestaltung, die — für die Eröffnungspremieren der Wiener Staatsoper im Jahre 1955 einstudiert — heute kaum noch übertroffen werden kann. Es darf festgestellt

werden, daß Decca mit dieser Aufnahme eine kulturgeschichtliche Tat ersten Ranges vollbracht hat, nicht nur wegen des dokumentarischen Wertes einer einmaligen musikalischen Einstudierung, sondern in erster Linie deshalb, weil diese Aufnahme dazu beitragen wird, manches Fehlurteil über „Die Frau ohne Schatten“ zu revidieren. Solche Fehlurteile waren ohne Zweifel auf Grund der Tatsache entstanden, daß das Werk angesichts der fast unüberwindlichen szenischen wie musikalischen Schwierigkeiten nur ganz selten aufgeführt wurde und wird. Die Plattenaufnahme ermöglicht nunmehr ein intensives Eindringen in das Werk, dessen musikalische und textliche

Qualitäten und Schönheiten sich bei ein- oder auch mehrmaligen Anhören einer Bühnenaufführung nur recht schwer erkennen lassen. Die „Frau ohne Schatten“ verlangt eine eingehende Auseinandersetzung mit Musik und Dichtung, die hier zu einer in der Geschichte der Oper selten zu findenden Einheit verschmolzen sind. Es ist heute so gut wie unverständlich, wie der sonst so feinsinnige Alexander Berrsch 1935 schreiben konnte: „Über den Text Hofmannsthals zu reden, scheint ein müßiges Beginnen, so rasch und allgemein sind die Schwächen des Buches erkannt worden . . . Hofmannsthals Verse sind von der Strauss'schen Musik aufgesogen . . .“ Könnte eine mittelmäßige, musikalisch überladene, von schlecht artikulierenden Sängern dargestellte Aufführung zu diesem Urteil vielleicht auch heute noch verleiten, so kann es angesichts der vorliegenden Aufnahme zu einem solchen Fehlurteil nicht mehr kommen. Der musikalische Leiter der Aufführung, Karl Böhm, versteht es, den Riesenapparat im Sinne von Strauss fast durchweg kammermusikalisch zu behandeln; die Sänger befeßigen sich einer ausgezeichneten Aussprache, so daß nahezu jedes Wort der Dichtung zu verstehen ist. Ohne Zweifel hat hier in manchen schwierigen Fällen eine geschickte Platzierung des Mikrophons nachgeholfen.

Karl Böhm mag das Werk ähnlich wie der Komponist selbst, dem er ja sehr nahe stand, aufgefaßt haben: „In der Gegenwart des Meisters verliert das gewaltige Werk jede lastende Schwere, um sich in eine unvergleichliche Märchenatmosphäre zu lösen. Alles wird zu einem Fließen und Leuchten von bezaubernder Schwingung . . .“ so schrieb W. Schuh 1932 über eine von Strauss selbst geleitete Aufführung, und dieser Eindruck drängt sich auch bei Böhms Interpretation auf. Von den Trägern der fünf Hauptpartien ist Leonie Rysanek an erster Stelle zu nennen. Ihre Verkörperung der Kaiserin, jenes Halbgeist- und Halbmensch-

wesen mit der unbändigen Sehnsucht nach dem Menschenleben, ist schlechthin vollendet; ihre strahlendwarme Stimme, die offensichtlich keine Grenzen kennt, verleiht dieser echten Märchengestalt erschütternde Züge; großartig z. B. ihre Darstellung der Verzichtsszene im dritten Akt, die allerdings durch einen nicht eben sehr geschickten Strich — das Werk wird sonst bis auf ganz geringfügige Kürzungen vollständig wiedergegeben — für den mit dem Inhalt nicht ganz vertrauten Hörer etwas unverständlich wird. Christel Goltzs Färbersfrau, die menschliche Gegenspielerin der Kaiserin, zeigt gesanglich wie darstellerisch eine Intensität von hohem Rang. Paul Schöffler ist ein verhaltener und ruhiger Barak, stimmlich der musikalischen Anlage der Rolle entsprechend von seltener Schönheit. Die Riesenpartie der mephistophelischen Amme bewältigt Elisabeth Höngen spielend; das tiefe Timbre ihrer vollen und durchschlagenden Altstimme kommt ihrer Darstellung dieser dämonischen Figur sehr zu Hilfe. Hans Hopf gefällt als stimmlich strahlender Kaiser, der vor allem in seiner großen Szene im zweiten Akt (Falknerhaus) zu überzeugen weiß.

Die technische Qualität der Aufnahme ist überwältigend. Den Tonmeistern muß bescheinigt werden, daß sie mit dieser Aufnahme ein aufnahmetechnisches Wunderwerk vollbracht haben. Die klanglich differenzierte Partitur der „Frau ohne Schatten“ ist ohne die geringste Verzerrung auf die schwarze Scheibe transponiert worden. Ob es sich um ein Pianissimo im Solocello oder ein Crescendo des vollen Orchesters zum dreifachen Forte hin handelt: jede Klangnuance sitzt, alles ist wohlproportioniert. Die Aufnahme ist durchaus auf einem mittelgroßen, allerdings sehr guten Abspielgerät abzuhören; ein richtiges Auspielen ist allerdings nur auf einem großen Gerät möglich. Wolfgang Rehm

MONAURAL - STEREOPHON / Ein Vergleich

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Neunte Sinfonie, Egmont-Ouvertüre, Leonore III. Berliner Philharmoniker, Dirigent: Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon Gesellschaft, monaural: LPM 18 512/13, 33 U, DM 48.—; stereophon: SLPM 138 002/3, 33 U, DM 64.—

Kein Zweifel: unser Gehör ist das unzuverlässigste der menschlichen Sinnesorgane. Um Farbmischungen eines Gemäldes zu erkennen, überprüfen wir die Eindrücke beliebig oft und ergänzen, verfeinern oder berichtigen sie dabei beständig. Der Klang aber verweht und ist nicht ohne weiteres wiederholbar. Die Fragwürdigkeit unseres Gehörs tritt bei dem jüngsten Erzeugnis der Schallplattentechnik bedrohlich in Erscheinung. Da kommen stereo-

phonische Schallplatten in immer wachsender Zahl auf den Markt. Sie werden uns als Wunder aller Wunder gepriesen, und schon haben unsere Schallplattensammler das Gefühl, ihr einst stolzer Schatz habe etwa noch so viel Wert wie seinerzeit die alten Schellackplatten, als das elektrische Aufnahmeverfahren zu einer Revolution im Schallplattenleben führte. Manche Schallplattenfreunde zweifeln, ob sie ihre Sammlung noch durch nicht-

stereophonische Platten vermehren sollen. Wenn uns stereophonische Platten vorgeführt werden, staunen wir über den vollen Klang und werden in dem Argwohn gegen die älteren Platten womöglich noch bestärkt. Tun wir recht damit oder haben uns die Ohren wieder einmal getäuscht?

Es gibt nur ein sicheres Mittel, um verlässliche Einsichten zu gewinnen: Wir müssen eine Aufnahme im älteren Verfahren mit der stereophonen Aufnahme des gleichen Werkes hintereinander abhören, am besten Satz für Satz oder gar Takt für Takt. Das wird mehr und mehr möglich. So liegt jetzt beispielsweise die neunte Symphonie Ludwig van Beethovens in einer Einspielung Ferenc Fricsays vor, und zwar sowohl stereophon als auch monaural.

Zunächst ist ein Wort über die Aufnahme an sich nötig. In der Temperierung ist Fricsay durchaus sachlich, kühl, ohne alle Entfesselung, ohne Grübeleien, ohne das krampfhaftes Bemühen, geheimnisvolle Hintergründe enthüllen zu wollen. Er vermeidet alle Überzeichnungen der Einzelheiten, sondern musiziert immer in Hinsicht auf den folgerichtigen Aufbau der weiten Bögen. Dennoch fehlt es seiner Wiedergabe keineswegs an geistiger Spannung. Im Gegensatz zu dem oft zu beobachtenden Bemühen, Intensität durch Forcierung der Tempi zu erreichen, bleibt Fricsay ganz beherrscht. Sein Zeitmaß des ersten Satzes ist auffallend ruhig, kraftvoll und ohne unbegründete Modifizierungen. Er inszeniert keine Dämonie, sondern gibt diesem Satz eher Petri-hafte Strenge. Im zweiten Satz, dem Scherzo, hält er sich bei Alla breve-Mittelsatz erfreulicherweise nicht an Beethovens Vorschrift Presto und dirigiert daher nicht in ganzen Takten, wie es bisweilen geschieht. Denn sicherlich beruht dies auf einem Irrtum. So hat es Beethoven nicht gemeint, wenn er auch mit seinen Angaben für Mälzels Metronom selbst auf die falsche Fährte führte. Im langsamen dritten Satz hat Fricsay den weiten Atem, der den meisten Dirigenten der jüngeren Generation fehlt. Darum scheitern sie oft gerade an diesem weihervollen Gesang. Ohne die Kraft zur Ruhe, zum Stillesein, zum Lauschen, zum organischen Wachsenlassen wird dieser Satz ein endloses Gerede. Auch den letzten Satz nimmt Fricsay ohne alle Verkünstelungen, ohne die von Beethoven nicht vorgeschriebene Luftpause vor dem Allegro assai, das in den Bässen zum erstenmal die D-Dur-Freudenmelodie bringt, und ohne Überstürzung der abschließenden Prestoteile.

Nun hören wir beide Platten Stück für Stück hin und her wechselnd ab. Es wäre unsinnig, die Vorteile der stereophonen Platte zu leugnen. Der Vorteil zeigt sich bei fast jedem Takt, weitaus am deutlichsten aber bei polyphonen Stellen. Das Gewebe wird durchsichtiger, weil die Bässe, vor

allem aber die Mittelstimmen an Plastik gewinnen. Man spürt den Ansatz der Instrumente, insbesondere den der Holzbläser, und gerade das trägt ja zur Eigenfarbe wesentlich bei. Die Hörer sind selbst dann noch plastisch zu erkennen, wenn sie als Klangzutat anderen Instrumenten zugeordnet sind. Die Violinen gewinnen leider nicht in gleichem Maße, zumindest nicht in der Höhe. In der dreigestrichenen Lage verlieren sie ihre Rundung, ihre silberne Süße. Sie werden dünn und klingen fast drahtig. Es bedarf wohl keines Hinweises, daß dies nicht etwa an den Berliner Philharmonikern liegt, die gerade mit Beethoven-Symphonien Beispiele ihres überragenden Könnens geben. Nach wie vor klingen Pianostellen auf der Platte am besten. Aber wenigstens reicht nun der volle und saftige Orchesterklang um einige Grade weiter in die Bezirke des Forte und Fortissimo hinein. Auch den Gesangsstimmen kommt der Vorteil der stereophonen Aufnahme zugute. Die Solisten behalten mehr von ihrem Eigenklang. Noch deutlicher als sonst erkennen wir sofort Dietrich Fischer-Dieskau und Ernst Haefliger. Der Alt von Maureen Forrester kommt wie auch in Konzertaufführungen weniger zur Geltung. Irmgard Seefried führt das Quartett bewundernswert, kann allerdings auch auf der stereophonen Aufnahme nicht verschwinden, daß Beethoven dem Sopran einige annähernd unsingbare Stellen zugemutet hat. Die Plastik des unvergleichlich schön singenden Chores der St.-Hedwigs-Kathedrale (Leitung Karl Forster) zeigt ebenfalls Verbesserungen.

Aber keineswegs ist der Unterschied zwischen den beiden Aufnahmen sensationell. Es verhält sich etwa so, als höre man keine Stradivari-Geige, sondern „nur“ eine Bergonzi. Die beiden Platten unterscheiden sich durch gewisse Klangqualitäten, aber nicht grundsätzlich. Nicht sonderlich beeindruckt das gewisse Raumhören, das bei der ersten Begegnung mit stereophonen Platten als Überraschungseffekt wirkte; oder vielmehr: wir werden uns dieses räumlichen Hörens schon nicht mehr bewußt. Wir erfreuen uns an der Plastik des Klanges, fragen aber nicht mehr in jedem Augenblick erstaunt nach der Ursache und den einzelnen Umständen dieses Gewinns.

Es muß also auch der nicht-stereophonen Platte unbedingte Hi-Fi-Qualität zugesprochen werden. Die imposante Darstellung Fricsays von diesem Werk, das sich immer wieder abwertende, überaus törichte Kritik gefallen lassen muß, während die Musikfreunde ihm unvermindert treu bleiben, kommt auch hier voll zur Geltung. Es kann daher niemandem geraten werden, auf den Erwerb dieser Aufnahme zu verzichten, nur weil er noch keine stereophonen Wiedergabe-Apparate besitzt.

Friedrich Herzfeld

JAZZ / Lionel Hampton · Clifford Brown · Duke Ellington

LIONEL HAMPTON: *Just Jazz*. Vogue LDM 30 013, 33 U, DM 19.—CLIFFORD BROWN and his ensemble. *Vogue* EPL 7160, 45 U, DM 7.50DUKE ELLINGTON: *Caravan*, *Sophisticated Lady*, *Perdido*, *Mood Indigo*. RCA EPA 5054, 45 U, DM 7.50

Wenn man Lionel Hampton „in the flesh“ erlebt, wie die Amerikaner sagen, im Original also, so hat man den Eindruck, daß die Zuhörer wie verzaubert im Banne eines Magiers stehen. Seine mitreißende Vitalität ließ sogar würdige ältere Herrschaften auf die Stühle steigen. Es ist eine Errungenschaft der Langspielplatte und der High-Fidelity-Technik, etwas von dieser Magie auch über den Lautsprecher zu vermitteln. Eine Tatsache, die übrigens in Zukunft auf Grund der Stereophonie sicher noch verstärkt in Erscheinung treten wird.

Die vorliegende Platte stammt von einer Jam Session, die Gene Norman 1955 in Hollywood veranstaltete. Norman ist der gefährlichste Konkurrent Norman Granz' mit eigener Plattenmarke, als Impresario, Disc-Jockey und Mitbesitzer eines der zugkräftigsten Jazzlokale in der Filmstadt. Die Session läuft ab wie viele andere Sessions auch. Sie bringt so heterogene Elemente zusammen wie Hampton, Charlie Shavers, dessen brillantes Trompetenspiel voller Gags ist, den Pianisten Milt Buckner, der vorzugsweise in Blockakkorden spielt, den extrovertierten Bassisten Slam Stewart und den großartigen Altsaxophonisten Willie Smith, dessen Volumen an ein Tenorsaxophon erinnert. Leider ist der Gitarrist nicht auf der Plattentasche vermerkt. Trotz z. T. entgegengesetzter Stilistik der Solisten, wird gute Musik gemacht, denn das ist eine andere gute Seite der heutigen Plattentechnik: daß sie nicht

nur spontanes Musizieren miterleben läßt, sondern daß sie bei Ausschaltung des Optischen, das ja bei Konzerten immer eine Rolle spielt, nur das rein Akustische zur Geltung und damit zur Prüfung kommen läßt.

Die Aufnahmen des Clifford Brown Ensembles entstanden 1954 im Septett, als Trompeter Clifford Brown, der gerade von der Zeitschrift „Down Beat“ zum „neuen Trompetenstar des Jahres“ erklärt worden war, an der Westküste Amerikas spielte. Zurückblickend können wir heute sagen, daß der sog. „Westküstenstil“ damals auf dem Höhepunkt war: ideenreich, vital und schwingend, was von ihm in der Folgezeit nicht immer behauptet werden kann. Clifford Brown, der als die größte Hoffnung des modernen Jazztrompetenspiels seit Gillespie und Davis galt, kam im Juni 1956 bei einem Autounfall ums Leben. Seine Aufnahmen sind daher gezählt und für jeden Jazzliebhaber, der zum modernen Jazz steht, ein kostbarer Besitz. Was aber die vorliegenden vier Titel so besonders bestechend erscheinen läßt, sind die Arrangements von Jack Montrose, der mit leichter Hand zu Werke gegangen ist. Die übrigen Mitwirkenden sind: Zoot Sims, Tenor, einer jener Musiker, auf die Verlaß ist, der ebenfalls verstorbene Bariton-saxophonist Bob Gordon, dessen Stern gerade im Aufgehen begriffen war, dazu die Ventilposaune von Stu Williamson und der Rhythmus von Shelly Manne, Schlagzeug, Russ Freeman, Klavier, und Joe Mondragon bzw. Carson Smith, Baß.

Drei Titel der Duke Ellington-Platte sind „remakes“, wie man in der Filmsprache sagen würde. „Caravan“, das den Titel für das „Album“ abgibt, „Sophisticated Lady“ und „Mood Indigo“ wurden bereits vor 1945 von Ellington eingespielt, und zwar besser, wie uns scheinen will. Lediglich „Perdido“, der vierte Titel, in der Aufnahme vom Januar 1942, stellt eine Erstfassung dar und ist mit Abstand der beste Titel.

Dietrich Schulz-Köhn



UND DAZU EIN BUCH

NAT SHAPIRO / NAT HENTOFF: „Jazz — erzählt“ (Hear me talkin' to ya) übersetzt von Werner Burkhard. Nymphenburger Verlagshandlung, München

Der Jazz ist eine Kunst des Erzählens. Die Musiker sprechen auf ihren Instrumenten, je nach Veranlagung, Temperament und Erfahrung mit mehr oder weniger Überzeugung. Befragt man sie nach ihren Erlebnissen, ihrer Karriere oder Kollegen,

so sind sie meist hilflos. Das Wort steht ihnen nicht so zu Gebote wie der Ton. Es war deshalb ein gewagtes Unterfangen, als die beiden amerikanischen Kritiker Shapiro und Hentoff sich daran machten, aus Interviews, Tonbandaufzeichnungen und Gesprächen ein Buch zusammenzustellen, in dem alle namhaften Jazzmusiker, und ihre Zahl geht in die Hunderte, erzählen — ohne Umschweife oder Belletristik. Das Unterfangen ist gelungen, hervorragend sogar. Die Lektüre des Buches ist faszinierend, um so mehr, als es von Burkhard hervorragend übersetzt wurde.

Manchmal sind es nur zwei Zeilen wie diese hier von James P. Johnson: „Es gibt kleine Leute, die Musik im Leib haben, aber an Fats war alles Musik, und ihr wißt, wie groß er war“, manchmal geht eine Erzählung über Seiten. Alles in allem ein Mosaik, das, so paradox es klingen mag, eine sehr wesentliche Ergänzung zum musizierten Jazz ist, weil es so menschlich ist. S-K



DIE FARBIGE WELT DER SCHALLPLATTE / Ein Querschnitt

Oper

GIACOMO PUCCINI: *Turandot*. Maria Meneghini Callas, Giuseppe Nessi, Nicola Zaccaria, Eugenio Fernandi, Elisabeth Schwarzkopf, Mario Boriello, Renato Ercolani, Piero de Palma. Chor und Orchester der Mailänder Scala. Dirigent: Tullio Serafin. COLUMBIA C 90 934/36, 33 U, DM 72.—

Nach Beendigung seines Triptychons wurde Puccini auf der Suche nach einem neuen Opernstoff von der Gestalt der *Turandot* fasziniert. Von 1920 bis zu seinem Tod war Puccini mit diesem Werk beschäftigt, dessen Verwirklichung neue Kräfte des Meisters ins Spiel brachte. Exotik und Erotik hatte es auch in seinen früheren Werken gegeben. Hier, mit „*Turandot*“, tat er den Schritt von der Solisten- zur Chor-Oper, zur breitangelegten Staatstragödie. In der Gesamtaufassung und im Kolorit begnügte sich Puccini keineswegs mit dem Stil einer „Märchenoper“ in exotischem Milieu. Puccini, ganz Musiker des Diesseits, Lyriker und Realist, rührt hier zum ersten und letzten Male an die Sphäre des Magischen und Dämonischen. Seine Klangpalette erhält neue, grellere Farben, seine Melodik in einigen Arien eine fast schon schmerzhaft Intensität und Durchschlagskraft. Für die vorliegende Aufnahme unter der souveränen und stets maßvollen Leitung von Tullio Serafin stand ein Ensemble hervorragender italienischer Solisten zur Verfügung, an der Spitze die Callas, deren etwas harte, zuweilen schrille und „unbeseelte“ Stimme für diese Partie geeignet ist wie für keine andere. Der Tenor Eugenio Fernandis (Kalaf) hat nicht nur das nötige Volu-

men, sondern auch den Schmelz der Jugend. Alle übrigen Mitwirkenden erweisen sich als Meister des bel canto, mit Ausnahme von Giuseppe Nessi (als Kaiser von Latoum), mit dessen völlig aus dem Rahmen fallender fistelnder und näselnder Stimme man offenbar einen grotesken Zug in das Ensemble bringen wollte. Elisabeth Schwarzkopf, die einzige Nichtitalienerin, hält wohl das allerhöchste Niveau ihrer romanischen Kollegen, aber der Stimmcharakter differiert, und der Ausdruck wirkt zuweilen etwas nervös, vielleicht auch infolge ihres in letzter Zeit häufig bemerkbaren Parlandos. Der vielbeschäftigte Chor ist reich schattiert und klangvoll, desgleichen das Orchester, dessen Dynamik gut ausgesteuert ist. Bekanntlich hat Puccini die Partitur der „*Turandot*“ nicht mehr vollenden können. Den Schluß des Werkes vollendete nach vorliegenden Skizzen Franco Alfano, angeblich auf Wunsch Puccinis. Deutlicher als bei einer szenischen Aufführung wird beim wiederholten Abhören der Platte der Stilbruch bemerkbar. Niemand wird dem erfahrenen Opernkomponisten und Verehrer Puccinis Pietät absprechen. Aber da gibt es Fanfaren und harmonische Wendungen, deren Banalität unüberhörbar ist. Man mag zu Puccini stehen, wie man will: aber seine Handschrift ist von großartiger Einheitlichkeit, und harmonischen Gemeinplätzen wich er mit geradezu allergischer Empfindlichkeit aus. Bei Alfano klingt es dagegen manchmal nach Strauss und Korngold. Hier könnten einmal von einem feinfühligem Musiker — der kein bedeutender Komponist zu sein braucht! — kleine



Maria Meneghini-Callas als Turandot
Foto: Piccagliani/Electrola

Retuschen vorgenommen werden. Aber das sind ästhetische Randbemerkungen zu einer technisch und klanglich hervorragenden Aufnahme, die sonst kaum einen Wunsch offen läßt. H. A. F.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Die Zauberflöte*; Arien und Szenen. Hilde Güden, Wilma Lipp, Leopold Simoneau, Kurt Böhm, Walter Berry, Dirigent: Karl Böhm. Decca BLK 16 516, 33 U, DM 19.—

Wenn man eine Auswahl ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilen könnte, würde man sagen müssen: lieber die eine oder andere Arie auslassen und statt dessen wenigstens eines der beiden Finali ganz; denn die Herausnahme einzelner Abschnitte aus diesen Wunderwerken organischer Musikdramatik bleibt doch eine leidige Sache. Da die Zusammenstellung solcher „Querschnitte“ aber auch anderen Erwägungen unterliegt, muß man sich bescheiden. Nur den „Choral der Geharnischten“ hätte man mit aufnehmen sollen, um die ganze Spannweite der Oper deutlich abzustecken. Das Niveau der Wiedergabe wird weitgehend von der Vertrautheit der Wiener mit dem Werk Mozarts bestimmt, wobei der „genius loci“ sicher auch eine Rolle spielt. Karl

Böhm, souverän, abgeklärt, aber keineswegs temperamentlos, musiziert locker und transparent, bedacht auf Wärme und Selbstverständlichkeit des Ausdrucks, also durchaus „zauberflötengerecht“. Er hat den Mut zu sehr ruhigen Zeitmaßen, geht dabei allerdings hier und da wohl auch etwas zu weit. Hilde Güden singt ausgeglichen und innig. Wilma Lipp bringt ihre Koloraturen gestochen klar. Leopold Simoneau ist rhythmisch nicht immer sattelfest, Kurt Böhm stimmlich und ausdrucksmäßig etwas ungeschmeidig und Walter Berry in der Deklamation nicht ganz frei von Manie. Das Bild auf der Plattentasche könnte man für die Wiedergabe des Schaufensters eines modernen Konfektionshauses halten. — ler.

RICHARD WAGNER: *Das Rheingold*; Szenen Solisten; Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin; Dirigent: Rudolf Kempe. Electrola E 80 470, 33 U, DM 19.—

Eine technisch ausgezeichnete Aufnahme! Sehr gut gelungen ist der akustische Ausgleich zwischen Solisten, Orchester und den Rheintöchtergesängen in der Ferne. Auch der Raum, in dem die Handlung spielt, ist auf der Aufnahme zu spüren. Die Platte enthält ausgewählte Szenen aus dem Vorabend des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“: die Vorderseite nahezu die gesamte erste Szene mit den Gesängen der Rheintöchter in der Tiefe des Rheins und dem Raub des Rheingolds durch den Nibelungenzwerg Alberich; auf der Rückseite sind durch einige Striche die Verwandlungsmusik zur vierten Szene, Alberichs Fluch, Erdas Warnung und der Einzug der Götter in Walhall vereinigt. Rudolf Kempe führt das Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin und die Solisten zu einer geschlossenen und überzeugenden Wiedergabe. Besonders hervorgehoben seien Benno Kusche als Alberich und Rut Siewert als Erda. In weiteren Rollen singen Ferdinand Frantz (Wotan), Josef Metternich (Donner), Rudolf Schock (Froh), Helmut Melchert (Loge), Johanna Blatter (Fricka) und als Rheintöchter Lisa Otto, Melitta Muszely und Sieglinde Wagner. K. A. W.

RICHARD WAGNER: *Der fliegende Holländer*; Szenen. Astrid Varnay, Hermann Uhde, Ludwig Weber, Dirigent: Joseph Keilberth. Decca BLK 16 513, 33 U, DM 19.—

Diese Platte bringt Ausschnitte aus einer Gesamtaufnahme der letzten Bayreuther „Holländer“-Inszenierung, die der diesjährigen Festspieldarstellung vorausging. Mit der Originalität dieser Aufnahmen nimmt man dann auch Einschränkungen mit in Kauf. Hier bestätigen die vielfältigen Geräusche des Publikums die Realität der Aufnahme. Daß bei dem Spinnchor die Rädchen nicht genau mit dem Takt der Musik getreten werden, muß dann auch als charakteristische Spezialität hingenommen werden. Die unvorbereiteten An-

Orchestermusik

ANTONIO VIVALDI: *Die vier Jahreszeiten*. Zager Solisten. Dirigent: Antonio Janigro. Amadeo AVRS 6079, 33 U, DM 24.—

Es ist ein Qualitätsbeweis, wenn eine aufnahme-technisch makellose Wiedergabe die Vorzüge, die ein Kammermusikensemble im Konzertsaal erwies, so eindeutig von der Platte wiedererkennen läßt, wie in Vivaldis „Vier Jahreszeiten“. Unter dem souveränen Cellisten Antonio Janigro als Dirigenten kam ein Streicherklang von einer Süße, Sattheit und Beseelungsfähigkeit zustande, der seinesgleichen sucht, homogen bis in minutiöse Regungen, von Klangsinn gebändigt in der Temperaments-entfaltung, wenn auch mit einer im Stil noch vertretbaren Elastizität. So werden die formelhaften Kadenzwendungen, die Sturzbäche von Sequenzfolgen und häufig wiederkehrenden Modulationen nie ermüdend. Der vorüberziehende Kreislauf von Frühling, Sommer, Herbst und Winter erfährt so eine eindringliche Darstellung.
G. Sch.

JOSEPH HAYDN: *Kindersinfonie*. LEOPOLD MOZART: *Musikalische Schlittenfahrt*. Wiener Konzertorchester. Dirigent: Hans Kolesa. Philips AE 400050, 45 U, DM 8.—

Der erzbischöflich salzburgische Vizekapellmeister und Hofkomponist Leopold Mozart übersandte im Jahre 1755 dem collegium musicum seiner Vaterstadt Augsburg zwei Divertimenti, die 14 Tage vor der Geburt seines berühmten Sohnes Wolfgang dort mit großem Erfolg aufgeführt wurden. Während er in dem einen, der „Bauernhochzeit“, das ländliche Treiben eines solchen Festtages in Tönen beschreibt, schildert er in dem andern, der „Musikalischen Schlittenfahrt“, einen winterlichen Ausflug einer fröhlichen Gesellschaft zu einem Gasthaus vor der Stadt. In 13 kurzen Sätzen erlebt man außer der eigentlichen Schlittenfahrt ein „vor Kälte zitterndes Frauenzimmer“, einen Ball mit verschiedenen Tänzen, einen Kehr- aus und die fröhliche Rückfahrt. Dem aus Streichern, Holz-, Blechbläsern und einer Pauke bestehenden Orchester fügt er ein obligates Schlittengeläut hinzu. In seiner „Cassatio ex G“, deren Stimmen erst 1941 in der Staatsbibliothek München aufgefunden wurden, läßt er zu Streichern und Hörnern ein ganzes Orchester mit Kinderinstrumenten, mit Wachtel-Ruf, Kuckuck, Trompete, Rätsche etc. aufmarschieren. Drei Sätze daraus wurden in abweichender Fassung unter dem Namen „Kindersymphonie von Joseph Haydn“ populär. Beide Werke zeigen, daß Vater Leopold sein „Handwerk“ durchaus verstand. Hans Kolesa musiziert mit dem Wiener Konzertorchester einige Sätze aus der *Musikalischen Schlittenfahrt* und den dritten, vierten und siebenten Satz aus der

fänge der Arien und Chöre sowie deren unbetonte Schlüsse gehören weiter zu den unvermeidlichen Schönheitsfehlern solcher unkorrigibler Ausschnitte. Aber die dramatische, plastisch gestaltende Kraft von Joseph Keilberth gibt der Platte trotz oder vielleicht gerade wegen der stellenweise recht betonten Gemessenheit mancher Tempi doch eine ursprüngliche Atmosphäre. Daß der Tenor von Josef Traxel im Steuermannslied in der Höhe auffällig bemüht klingt, mag vielleicht eine indiskrete Entdeckung des unerbittlichen Mikrophons sein. Hier zeigt sich die Gefährlichkeit solcher Originalaufnahmen, die nicht genau kontrolliert und korrigiert werden können. Außer den bereits genannten Szenen enthält die Platte den Monolog des Holländer von Hermann Uhde prachtvoll gesungen, die Ballade der Senta von Astrid Varnay, die Szene des Daland „Mögst du mein Kind“ von Ludwig Weber, dessen Name das Plattenetikett merkwürdigerweise verschweigt, den Matrosenchor und schließlich die Kavatine des Erik von Rudolf Lustig und das Finale. Die Mitteilung des Datums der Aufführung, von der diese Aufnahmen gemacht wurden, wäre in diesem Falle besonders zweckmäßig gewesen.
J. H.

RICHARD WAGNER: *Tannhäuser*; *Götterdämmerung*; *Szenen*. Elisabeth Grümmer, Gottlob Frick, Chor und Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin, Dirigent: Franz Konwitschny, Electrola E 80 469, 33 U, DM 19.—

Wer seinen Wagner in Stücken liebt — und wie viele Schallplattensammler haben sich, ihrer Geldbörse wegen, dazu durchgerungen! —, wird die vorliegende Platte zu schätzen wissen. Hier ist wenigstens der Versuch gemacht worden, die dramatische Kontinuität zu wahren. Grümmer's Hallen-Arie hat sich gegen die Schallplatten-Konkurrenz von Cunitz, Nilsson, Rysanek und Brouwenstijn zu behaupten, und damit ist schon gesagt, daß von ihr die am wenigsten dramatische, also die lyrisch-intimste Interpretation zu erwarten ist — wo sie dramatisch wird, rächt sich ihre sonst so wunderbar ausgeglichene Stimme durch ein exzessives Vibrato. Frick hat in beiden Ausschnitten gegen Greindl anzutreten, und so sicher er die mächtigere, kraftvollere und sowohl in der Tiefe wie in der Höhe umfangreichere Stimme besitzt, so sehr bleibt er als Gestalter hinter Greindl zurück. Mit seiner immer etwas unfrohen, vorwurfsvollen Art zu singen, gelingt ihm Hagens Wacht naturgemäß besser als die väterliche Begrüßung Elisabeths. Es ist schön, den prachtvollen Staatsoperchor und die unter Leitung Konwitschnys hier bemerkenswert zurückhaltend musizierende Berliner Staatskapelle in einer technisch so guten Aufnahme zu haben. Beide gehören nach wie vor absolut zur deutschen Spitzenklasse.
H. K.

Cassation ex G, also die Kindersinfonie von Haydn. Die Aufnahme klingt gut und ist technisch einwandfrei. M. L.

JOSEPH HAYDN: Sinfonie Nr. 45 fis-Moll (Abschieds-Sinfonie); Nr. 7 C-Dur (Le Midi). Philadelphia-Orchester; Dirigent: Eugene Ormandy. Philips AL 01171, 33 U, DM 24

Zwei Haydn-Sinfonien, je ein repräsentatives Werk der frühen und der mittleren Schaffensperiode des Meisters, sind hier vereinigt. Das weltberühmte Philadelphia-Orchester spielt unter seinem Dirigenten Eugene Ormandy. Man darf an diese Aufnahme also wohl strengste Maßstäbe anlegen. Bei der Sinfonie Nr. 45, der sogenannten Abschieds-Sinfonie, wird man auch keinesfalls enttäuscht. Das leidenschaftliche fis-Moll-Stück aus Haydns Sturm- und Drang-Zeit mit dem berühmten Schlußsatz, bei dem ein Musiker nach dem anderen verschwindet, erhält durch seine markanten Akzente und straffen Tempi ein überzeugendes Profil, wenn uns auch die Interpretation bisweilen schon allzu sehr im Geiste Beethovens erscheint. Dagegen wird die Sinfonie Nr. 7 „Le Midi“ schlecht und recht heruntergespielt. Diese frühe Komposition Haydns, noch ganz im Charakter eines heiteren und problemlosen Divertimento, kann weder in der künstlerischen noch in der technischen Realisation befriedigen. Es gibt Stellen, die unpräzise im Zusammenspiel sind; die solistischen Streicher spielen unsauber, die solistischen Oboen sind im ersten Satz kaum zu hören, die Tempi sind oft überhitzt, die Kadenz im dritten Satz schwelgt in einer selbstherrlichen Virtuosität, die bestimmt nicht im Sinne des jungen Haydn ist. Das kammermusikalisch konzipierte, locker und gelöst gefügte Werk ist offensichtlich mißverstanden worden. So werden die großen Erwartungen, die man in diese Aufnahme setzt, leider ziemlich enttäuscht. K. A. W.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett; PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY: Serenade für Streicher. Das Sorkinkammerorchester, Dirigent: Leonhard Sorkin. Amadeo AVRS 6095, 33 U, DM 24.—

Leonhard Sorkin mit seinem Kammerorchester ist auf dem Wege des Überzeugens: vom dritten Satz der Tschaikowsky-Serenade an läßt man sich gefangennehmen. Sorkin hat seine eigene Art, und er erzog schon sein junges Kammerorchester, nuanciert und modelliert nach feinsten musikalischer Art. Es entsteht ein liebenswertes Kunstwerk der Darstellung, zwar im Homophonen nicht von letzter Gültigkeit, aber doch im Stilistischen vornehm geprägt und souverän gemeistert. Kommen das Fine-Arts-Quartet und Mitglieder des Chicago Symphony Orchestra mit ihrer Wiedergabe des Mendelssohnschen Geniewerkes gegen die bekannte Toscaninische Darstellung auf? Man sollte vielleicht nicht so fragen und jeder der In-

terpretationen Gerechtigkeit werden lassen, ohne sie zu vergleichen. Das Feingehör wird eine reiche Skala der Finessen heraushören, wurde doch sehr delikate der Geist dieses Werkes erfaßt. Man höre sich diese Wiedergabe nicht an, sondern höre sich ein in sie, lasse sie sich wortwörtlich wieder und wiedergeben, und man wird erfrischt sein vom Quell des Einfalls wie von der höchst gescheiterten Interpretation. G. Kr.

ANTONIN DVORAK: Slawische Tänze, die Tschechische Philharmonie; Dirigent: Václav Talich. Supraphon LPV 214/15, zwei Platten, 33 U

Die erste Serie der „Slawischen Tänze“ hat Dvořák den Weg zum Weltruhm geöffnet. Wenn man das schöpferische Wunder bestaunt, ohne Benutzung einer einzigen originalen folkloristischen Melodie den tänzerischen Genius des tschechischen Volkes in so unvergleichlich plastische Tongestalten zu bannen, so muß man ebenso Dvořáks Kunst bewundern, wie er, fast zehn Jahre später (1886), für die zweiten acht Tänze der Gefahr, einen Aufguß zu bieten, ausweicht und einen ganz neuen Stil findet. Die melodische Zündkraft ist noch da, aber sie ist in ein viel komplizierteres Klanggewand gekleidet, ganz abgesehen davon, daß die Spätlinge auch dem Titel „Slawische Tänze“ gerechter werden, denn sie greifen auch auf slowakische, russische und südslawische Typen über. Diese sechzehn Tänze von der Tschechischen Philharmonie gespielt zu hören, ist allein schon ein Vergnügen; mit seinen wunderbaren Streichern, die Wiener Charme mit der Perfektion amerikanischer Meisterorchester zu vereinigen scheinen, mit seinen schlechthin unübertrefflichen Holzbläsern gehört dieser Klangkörper in die internationale Spitzenklasse. Da nun noch Václav Talich am Dirigentenpult steht, hat man eine authentische Interpretation vor sich. Der jetzt über siebzigjährige Grand Old Man unter den tschechischen Dirigenten ist im Ausland weniger bekannt geworden als der Emigrant Rafael Kubelík, seine Tätigkeit blieb viel stärker auf Prag beschränkt. Es ist nicht bekannt, wann die „Slawischen Tänze“ aufgenommen wurden, sie zeigen aber jedenfalls nichts von Altersermüdung des Dirigenten. Die Verve, mit der er etwa den 15., den serbischen Kolo, oder auch gleich die Furianten des ersten Teiles spielen läßt, besticht durch Rasse und jugendliches Feuer und durch jenes gewisse Etwas in der Agogik, das so vielen, auch namhaften deutschen Dirigenten abgeht, wenn sie slawische Musik spielen. Talich macht im Grunde gar nichts „Besonderes“, er zigeunert keineswegs, so wenig wie er ein sturer Metronomiker ist, er hat es einfach im Gefühl, wie man bei Dvořák Akzente setzt, Melodien atmen läßt, so daß alles stimmt, auch wenn das „Beste nicht in den Noten

steht". Auch klanglich sind die beiden Platten zufriedenstellend. Sie sind mit englischen Einführungstexten versehen. K. H.

WERNER EGK: *Französische Suite, La Tentation des Saint-Antoine*. Lillian Benningens, Koeckert Quartett. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 401, 33 U, DM 24.—

Zeit seines Schaffens ist Werner Egk immer wieder auf denselben ergiebigen Kunstgriff zurückgekommen. Erneut hat er sich einen witzigen französischen Liedzyklus ausgesucht, Chansons des Komödiendichters Sedaine (1719–1797) voller aufklärerischer Frivolitäten in bezug auf Sankt Antonii Versuchung durch allerlei anziehende Weiblichkeiten. Den Melodietext, den man sich ungefähr für einen Soubrettenopran bestimmt denken kann, hat Egk notengetreu beibehalten. Allerdings hat er ihn erstens einer seriösen Altstimme übertragen, zweitens dem ihm so eigentümlichen Dehn- und Streckprozeß unterworfen und drittens im Streichquartettsatz mit dem vollen Streukegel polyharmonisch-chromatischer Raffinessen auf moderne Art ausgeleuchtet. Das ergibt dann vielfältige Ausweichmöglichkeiten zwischen Ironie und Ernst, geistreicher Leichtfertigkeit und entwicklungsfähigem lyrischem Pathos, Möglichkeiten, von denen Lillian Benningens mit effektivem stimmlichem Ebenmaß und das Koeckert-Quartett mit der mitreißenden deutschböhmischen Musizierweise und prächtigen Spieltechnik Gebrauch zu machen verstehen. In dieser Kunst des Ineinanderwirkens alter und neuer Stilelemente zeigt sich Werner Egk seinem Kollegen Benjamin Britten überaus ähnlich, wenn auch der Brite wohl als der universalere Kopf gelten muß. Im erweiterten Stil der Orchestersuite aber praktiziert dann der Bayer das gleiche Verfahren an Themen des Jean Philippe Rameau in seiner „Französischen Suite“. Die Wiedergabe unter Fricsay, glänzend geschliffen und durchgefeilt, auch aufnahmetechnisch ausgewogen in allen Registern, ist ein Paradestück der „Musica-Nova“-Langspielpatten.

H. v. L.

Kammermusik

INSTRUMENTALMUSIK DER RENAISSANCE *Antologia sonora della musica italiana Nr. 6, Carrisi, Mailand, MCA 28 019, 33 U*

Aus den 10 Platten dieser Sammlung, die einen Querschnitt durch die italienische Musikgeschichte geben wollen, liegt uns das 6. Stück vor, Instrumentalmusik also aus der Renaissance. Blockflöten, Violen, Lauten und Spinett, vielfach übrigens bewußte Nachkonstruktionen alter Instrumente, geben das klangliche Kolorit dieser durchaus intimen Kammermusik, wobei es besonders reizvoll wird, wenn z. B. das Spinett noch neben der Laute seinen eigenen Lautenzug einsetzt und in Anschlag und Resonanzkörper dabei feine Unterschieds-

nuancen sichtbar werden. Fast in die Gegenwart möchte man sich versetzt fühlen, wenn, wie in einem Passamezzo von Gorzani, monotone weiche Schläge eines „tamburo“ den Lautenklang untermalen. Unter den Autoren trifft man auf bekannte Namen wie Josquin, Spinaccino, Tromboncino, Palestrina, V. Galilei, Bassano, Pasquini, Gastoldi und Marini. Neben freieren Formen findet sich aber von Gastoldi auch ein ganzes Ballett. Man sieht, mit welchem Reichtum selbst ein so kleiner Querschnitt aufwarten kann, zumal Programmatik, Tanz und literarischer Einfluß von der Frottole den Rahmen noch erweitern. Die italienischen Interpreten Nives Poli, Cesare Ferrares, Irma Bozzi und der aus Michigan (USA) gekommene Edward Smith stehen unter der geistigen und künstlerischen Inspiration von Rolf Rapp, einem Schüler von Orff, der als Praktiker und Wissenschaftler sehr glücklich Regie führt. Eine Kostbarkeit für jeden Musikfreund!

or

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Suite C-Dur, Suite h-Moll*. Solistenorchester Paris, Dirigent: Ljubomir Romansky. *Résonances*, 33 U

Die beiden ersten der vier Orchestersuiten Bachs aus seiner Köthener Zeit eignen sich vorzüglich für die Schallplattenaufnahme. Sie sind Meisterwerke höfischer Kunst der kleinen Form, anmutige Tanzsätze in fein charakterisierter Erfindung, thematisch und konstruktiv interessant, melodios und harmoniegesättigt. Die umfangreichen Kopfsätze sind dreiteilige französische Ouvertüren, kunstvoll polyphon gearbeitet. Auch die nachfolgenden Tänze sind reich an satztechnischen Finessen, dabei aber volkstümlich in der melodischen und harmonischen Erfindung, kultivierte Unterhaltungsmusik ohne ideologischen und programmatischen Ballast. Die Wiedergabe verlangt ein Kammerorchester und einige tüchtige Solisten. Diese Voraussetzung ist hier erfüllt. Der Flötenpart der h-Moll-Suite wird von Fernand Marseau virtuos und elegant bestritten, die beiden Oboer und der Fagottist der ersten Suite sind wie die Sologeiger ungenannte Mitglieder des Ensembles, das im Tutti ein wenig zu stark besetzt scheint. Romansky sorgt für eine transparente Wiedergabe und gut abgestufte Dynamik. Die Aufnahmetechnik hätte diesem Bemühen freilich noch etwas mehr entgegenkommen dürfen. F. B.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Klaviertrio B-Dur op. 97*. Emil Gilels, Leonid Kogan, Mstislav Rostropowitsch. Telefunken BLE 14 110, 33 U, DM 19.—

Im Vergleich zu den Serien von Aufnahmen der Beethovenschen Sinfonien, die von der internationalen Produktion vorgelegt werden, nimmt es sich dürftig aus, daß des Meisters berühmtes „Großes Trio“ nun erst zum zweiten Male auf der Langspielplatte erscheint. Interessanterweise nach der Aufnahme des Trio di Trieste wiederum

die Darbietung einer ausländischen Kammermusikvereinigung: drei hervorragende Künstler der Sowjetunion. Ein Werk wie das Klaviertrio in B-Dur aus des Meisters reifer Schaffenszeit wird hier in einer Weise bewältigt, daß man an Beethovens Ausspruch denken muß: „Dem Manne soll die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen.“ Es ist Kammermusik in höchster Vollendung. Angesichts dieser Einheit des Klanges braucht man kaum vom Technischen zu sprechen. Immerhin ist bemerkenswert, wie bei diesem Triospiel der geschliffene, geistig geprägte Klavierpart in der Darstellung Emil Gilels wohl das Feld beherrscht, aber doch nie den Partnern gefährlich wird. Von ihnen darf man den blutvollen Gesangston des Cellisten Mstislav Rostropowitsch noch höher bewerten als den des Geigers Leonid Kogan, der beim langsamen Satz gegenüber dem nervigen Stil der anderen etwas abfällt. Will man diese Beethoven-Interpretation der drei Moskauer Künstler auf eine Formel bringen, so könnte man wohl auf ihre Schlichtheit und Gesundheit hinweisen. Doch läßt sich die Ausstrahlung der künstlerischen Persönlichkeit, die an allen Pulten in jähem Impuls immer wieder hervorbricht und das eigentlich Irrationale der harmonischen Gesamtleistung bedingt, schwer in erklärende Worte fassen.

E. K.

Konzerte

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Konzert für vier Violinen D-Dur; Konzert für Querflöte, Oboe d'amore, Viola d'amore E-Dur; Konzert für drei Oboen und drei Violinen B-Dur; Konzert für Blockflöte und Querflöte e-Moll*; Deutsche Grammophon Gesellschaft, Archiv Produktion, APM 14 109, 33 U, DM 24.—

Je mehr man von Georg Philipp Telemanns Instrumentalmusik zu hören bekommt, desto weniger mag man ihn mit jenem übel gemeinten Etikett zum „Vielschreiber“ stempeln. Den ganzen Reichtum seiner künstlerischen Erfindung macht gerade diese neue Langspielplatte deutlich. Das Tripelkonzert in E-Dur für Querflöte, Oboe d'amore und Viola d'amore ist wirklich ein ganz erlesenes Stück Musik, von dessen vier Sätzen auch heute noch ein Zauber ausgeht. Die Wiederausgrabung des dreisätzigen B-Dur-Konzerts für drei Oboen und drei Violinen verdanken wir der Initiative Hermann Tödtchers: nach dem beglückend frischen Konzertieren der beiden Instrumentengruppen im ersten Satz und dem versunkenen Musizieren im langsamen Mittelsatz fällt lediglich das Schluß-Allegro musikalisch etwas ab. Eine „Spezialität“ jener Epoche stellt das D-Dur-Konzert für vier Violinen senza Basso dar, das fast noch in die Praxis des 17. Jahrhunderts zurückweist: eine Kirchenkensonate mit einem von zwei fugierten Allegri eingefähten, ausgewachsenen Grave als Mittelpunkt. Zu den bedeutenden Schöpfungen Telemanns gehört dann zweifellos wieder das Konzert

in e-Moll, in dem der Komponist seine Idee, Blockflöte und Querflöte konzertierend zu koppeln und dem Streicherkörper gegenüberzustellen, in wahrhaft genialer Weise durchführt. Besser als jedes andere Beispiel lehrt diese gelungene Platte, daß die Alte Musik kurzweilig und überdies eine reine Freude sein kann: unterhaltsame Kunst von höchstem Niveau.

W. B.

FREDERIC CHOPIN: *Klavierkonzerte op. 11 und op. 21*. Paul Badura-Skoda. Orchester der Wiener Staatsoper. Dirigent: Hermann Scherchen. Ricordi. Serie Westminster MRC 5008, 33 U

„Nur ein einziger Mensch wußte, wie man quasi-improvisierte Musik oder wenigstens etwas, was so erscheint, komponiert. Das ist Chopin. Er ist eine bezaubernde Persönlichkeit, fremd, einzigartig, unnachahmlich“, so schrieb Bizet. „Quasi-improvisiert“, so möchte man nicht nur seine Musik, sondern auch die Interpretation durch Hermann Scherchen nennen. Ohne den beiden Konzerten die Innigkeit romantischer Stimmung, Poesie, fremdartiger Weite und zarter Melancholie zu nehmen, dominiert hier doch eine formbetonte Herbheit: die Linien, die Umrisse sind mit äußerster Klarheit nachgezeichnet; das Impressionistische bleibt untergeordnet. Eine ganz und gar entsüßliche, sehr männliche und doch fühl-same, poetische Chopinauffassung, die durch feines Sichtbarmachen der Farbwirkungen innige Glanzlichter erhält. Scherchens Auffassung wird von der des jungen österreichischen Pianisten Paul Badura geteilt, dessen klar gegliedertes, sehr nuancenreiches, aber durchweg männliches Spiel mit kraftvoll präzisiertem, aber sehr differenziertem Anschlag einen souveränen Eindruck hinterläßt. Die Aufnahme ist technisch gut gelungen, im allgemeinen sehr brillant. Zuweilen wäre, namentlich in den Fortissimo-Stellen des ganzen Orchesters, ein etwas abgerundeter und plastischerer Streicherklang wünschenswert, der oft ein wenig spitz erscheint. Die Aufnahme verdient, trotz dieser kleinen Einschränkung, besondere Beachtung.

—fer

Lieder

CARL LOEWE: *Balladen*. Josef Greindl, Hertha Klust. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPX 29 258, 33 U, DM 16.—

Man unterschätze diese Balladen nicht, auch wenn man „Die Uhr“ oder „Tom, der Reimer“ nicht mehr hören mag: noch immer gibt es zahlreiche Musikfreunde, die an diesen Kompositionen die Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Kunst kennenlernen, die hier erfahren, was Deklamation, Rhythmus, Tempowechsel und Modulation vermögen. Die manchmal ein wenig banal wirkende Direktheit der Tonmalerei erscheint durch die Interpretation zugleich gesteigert und gemildert: Josef Greindl packt sie mit großartiger Intensität, läßt aber gleichzeitig überlegenen Kunstverstand

walten. Hertha Klust formt nicht weniger bewußt ihren Klavierpart und reagiert ungemein fein auf alle Modifikationen des Tempos. Höhepunkt der Aufnahme ist der düstere, zwingend deklamierte „Edward“, das Opus 1 des Komponisten. K-g.

OTHMAR SCHOECK: *Lieder. Eine Auswahl.* Dietrich Fischer-Dieskau, Margrit Weber. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 511, 33 U, DM 24.—

An besonders geglückten Schöpfungen einen Überblick über die ganze Spannweite seines Liedschaffens zu geben, dürfte Othmar Schoeck zu der Auswahl veranlaßt haben, die er selbst anlässlich seines 70. Geburtstages für diese Platte traf: sie gibt Beispiele sparsamster, nahezu rezitativischer Haltung („Höre den Rat“), zeigt seine besondere Fähigkeit für das eigentliche Lied, dessen melodische Innigkeit nur einer bescheidenen Begleitung bedarf („Dämmerung senkte sich“, „Nachruf“, Venezianisches Epigramm), bringt die kaum je gehörten, oft nur lose gereihten, freskenhaften Großformen der Gesänge nach G. Keller und C. F. Meyer, in denen der Klavierpart zu starker mitgestalterischer Bedeutung aufwächst, und findet ihren Höhepunkt in der balladesken Eindringlichkeit von Mörikes „Peregrina II“. Gemeinsam ist diesen verschiedenen Formen die Grundhaltung bescheidener Dienstbarkeit am Wort, die sich schon äußerlich an der fast durchweg eingehaltenen syllabischen Textbehandlung und der auf lange Strecken deklamatorischen Führung der Singstimme zeigt. Ausnahmslos sind es Gedichte höchsten Ranges, denen Schoecks Liebe spürbar in so starkem Maße galt, daß ihm die Frage nach ihrer eigentlichen Komponierbarkeit, die besonders bei Kellers langen, gedankentiefen Strophen auftaucht, gar nicht in den Sinn kam. Das, was bei einmaligem Hören nahezu wirkungslos bleiben muß, bei wiederholtem Abspielen doch viel von seiner gedanklichen und musikalischen Schönheit erschließt, ist nicht zuletzt Fischer-Dieskau zu danken, diesem so stark dem Wort verpflichteten, untadelig deklamierenden, über alle nur denkbaren Ausdrucksmöglichkeiten souverän verfügenden Interpreten, und es schränkt die Bewunderung für seine Leistung nicht ein, wenn man sich trotzdem gedruckte Texte zu der Platte wünscht. Margrit Weber am Flügel steht dem Sänger gleichwertig zur Seite: auch sie wird den vielseitigen Anforderungen ihrer Aufgabe vollkommen gerecht. G. B.

Geistliche Musik

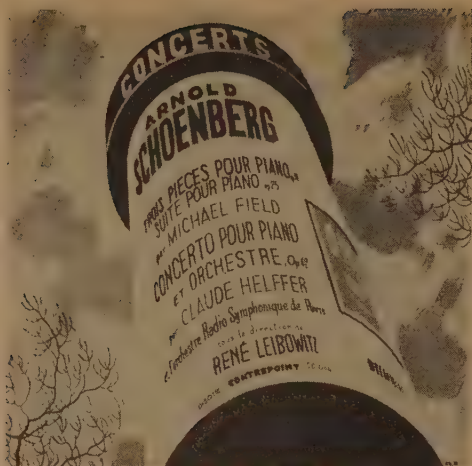
OBERSCHWÄBISCHE BAROCKORGELN: Ochsenhausen: Anton Nowakowski spielt Werke von Pachelbel und Muffat. Telefunken UV 187, 45 U, DM 8.—

Die beiden Kompositionen Pachelbels stehen gegensätzlich zueinander. Während die Toccata

mit reichem Laufwerk arbeitet, bilden in der Partita ähnliche Figuren über dem choralischen Gerüst eine zweckgebundene Umrahmung für das Ganze. Muffats Toccata steht dagegen als Beispiel einer südlicheren Musiklandschaft in einem anderen Rahmen und vereinigt gegensätzliches Akkord- mit reichem Passagenwerk. Aber gerade diese stilistischen Verschiedenheiten verbinden alle drei Stücke zu einem beispielhaften Orgelkonzert. Anton Nowakowski, dessen rein technische Wiedergabe mehr als treffend ist, wählte eine Darstellung, die sich auf die Gabler-Orgel von Ochsenhausen (1734) stützt. Nicht der volle Orgelklang allein ist maßgebend für die Wiedergabe der Stücke, sondern das Gegenüberstellen mehrerer Solostimmen und ihre Abdeckung mittels feiner Plenummischungen anderer Manuale, womit eine Tiefenwirkung hörbar wird. Nowakowski erreicht durch die Anwendung solcher Mittel eine dritte Dimension klanglicher Wirkung. Damit wird gerade diese Platte, die ausgezeichnet gelungen ist, zu einem Musterbeispiel der Darstellung alter Barockmusik auf zeitgenössischen Orgeln und die Platte selbst in der Reihe der Schwäbischen Barockorgeln ein Idealbeispiel für die Wiedergabe von Werken aus der Zeit des hochbarocken Orgelfrühlings. R. Q.

HEINRICH SCHÜTZ: *Magnificat, Geistliches Konzert „Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt“.* Herta Flebbe, Rotraud Pax, Frauke Haasemann, Wilfried Kastrup, Johannes Kortendieck; Chor und Instrumentalisten der Westfälischen Kantorei. Dirigent: Wilhelm Ehmman. Cantate TK 72 092, 33 U, DM 15.—

Die Aufnahme vermittelt einen guten Einblick in Entwicklung und Wesen des „eisgrauen Vaters der deutschen Musikanten“. Das Magnificat, zwar nicht datiert, aber sicher einer frühen Schaffensperiode zugehörig, zeigt Schütz im Banne venezianischer Mehrchörigkeit. Mit einem vierstimmigen „Favoritchor“ (Solistenensemble), zwei vierstimmigen Capellchören (hier vokal und instrumental besetzt), zwei dreistimmigen Instrumentalchören und Generalbaß (hier Positiv und Cembalo) wird eine vielfältig differenzierte, diesseitsfreudige Klangpracht erzielt. Einzelne chromatische Rückungen erinnern an die Madrigalisten der Spätrenaissance. Freilich wird auch jetzt in einigen Wendungen schon der mystisch-transzendente Schütz erkennbar, der sich in den „Geistlichen Konzerten“ dann voll ausspricht. Achtzehn der dreißig Kriegsjahre haben Fühlen und Denken ganz in die Tiefe gelenkt, an die Stelle freudiger Lebensbejahung ist Todessehnsucht und -bereitschaft getreten, und die äußere Not hat zur Bescheidung in den Darstellungsmitteln geführt. Das vorliegende „Geistliche Konzert“ erfordert, obwohl es das umfänglichste ist, nur fünf Solostimmen — der Chor kann ad libitum eingesetzt werden — und Generalbaß. Gemeinsam ist allerdings beiden



Werken die Prägnanz und Intensität der Aussage, wiewohl sie im zweiten auch noch knapper formuliert ist. Die instrumentale Besetzung mit Barock-Violinen und -Posaunen, einem Pommernquartett und Generalbaßinstrumenten dürfte der Schützschen Klangvorstellung voll entsprechen. Ob dem am italienischen Vorbild geschulten Meister auch eine so instrumental-unsinnliche Behandlung der Singstimmen (Soli und Chor) vorgeschwebt hat, könnte man allerdings bezweifeln. Im übrigen verrät die Aufnahme aber Stillekenntnis und -gefühl, wie es bei Wilhelm Ehmann auch nicht anders zu erwarten ist. W. W.

HELMUT BARBE: *Halleluja Billy. Songs aus dem gleichnamigen Christlichen Musical. Cantate TF 72 096; 45 U, DM 7.50*

Aus seinem christlichen Musical „Halleluja Billy“ musiziert Helmut Barbe sechs Gesänge mit der Laiengruppe „Mosaik“ und einer Instrumentalgruppe mit Rundfunksolisten. Das Thema des Stückes — eine kleine Gruppe von Christen bemüht sich, Menschlichkeit und Liebe in die Slum-Bezirke einer Großstadt zu tragen und begegnet dabei schmutzigen Elementen, die ihre Arbeit stören und verhöhnen — scheint bei uns z. Z. nicht besonders aktuell. Reizvoll wirken die gegenübergestellten Gruppen in den vorliegenden Gesängen. Nachdem die Gläubigen mit einem Begräbnislied in Form eines langsamen Tangos mit Saxophon, Klavier, Baß und Schlagzeug begonnen haben, wird ihre Tätigkeit im Halleluja-Song verspottet. Dieser Gesang erinnert ebenso wie der folgende East-River-Song mit dem Text: „Jetzt haun wir auf die Pauke, dann klapperts im Karton...“ in seiner Diktion an Weills „Dreigroschen-Oper“ und an Günter Neumanns kabarettistische Schöpfungen. Aber auch der von den Bekehrten angestimmte „Besen-Song“ liegt

auf jener Ebene, während das „Gemeindelied“ inhaltlich und formal der Heils-Armee zugeschrieben werden könnte. Vorzüglich klingt das von Friedlies Philipp gesungene „Lied von der Sehnsucht“. Die Aufnahmen sind technisch einwandfrei und klanglich brauchbar. Wahrscheinlich findet die Platte bei jungen Menschen großen Anklang. M. L.

Klaviermusik

ARNOLD SCHÖNBERG: Drei Klavierstücke op. 11, Klaviersuite op. 25, Klavierkonzert op. 42. Michael Field, Claude Helffer, Radio-Symphonieorchester Paris. Dirigent: René Leibowitz. Contrepoint-Vogue, MC 20 044, 33 U, DM 24.—

Frankreichs Schallplattenmarkt schließt eine empfindliche Lücke unseres inländischen: drei der wichtigsten Klavierwerke Arnold Schönbergs stehen hiermit zum Vergleich. Wie stark sich noch der 68jährige, in den USA Beheimatete, der Wiener Formtradition verbunden wußte, zeigt sich am Opus 42, das ersichtlich über den Grundlagen des zweiten Brahms-Konzertes erarbeitet ist. Claude Helffers artverwandtes, vollgriffig gerundetes Solospiel läßt daran vollends nicht zweifeln. Die Orchesterwiedergabe, obwohl akustisch etwas trocken und im Baßbereich leicht untergewichtig geraten, bringt den in Zwölftontechnik gezügelten, phantasiedurchdrungenen, ja phantastischen Gesamtverlauf stilistisch fehlerlos an den Tag. Eine andere Welt: Schönbergs frühe epochemachende Stücke aus dem Jahre 1908! Drei frei atonale, scheinbar nach allen Seiten ausbrechende Tonsätze, die sich dennoch keinem Hörer mehr verschließen, sowie er geübt ist, die elegisch schwingende Lyrik Brahmscher Klavier-Balladen und -Intermezzi im Stilkfundament mitzuverspüren. Michael Fields hier schon glänzende Vortragskunst findet anschließend in der vorklassisch-sechssätzig angelegten Suite ihre Hauptaufgaben. Formbewußtheit, Witz, Anflüge von Skurrilität und pathetisches Espressivo gehen unvorstellbar wechselvoll ineinander über, und dabei handelt es sich mit um das strengste Exempel der eben erst, kurz nach 1920, proklamierten Schönbergischen Reihemethode. H. v. L.

Folklore

RUSSISCHE VOLKSTÄNZE: Tropotianska (Ukrainischer Tanz); Boulba (Weißrussischer Tanz); Suite Moldave (Fedov); Jok (Tanz aus der Suite Moldave); Polianka (Tanz der russischen Jugend); Lyrisch-russischer Tanz; Katherine (Ukrainischer Tanz). Das Volkstanz-Ensemble Moisseiev, UdSSR; Orchester unter der Leitung von Samson Galpérine. Philips NR 76 056, 33 U, DM 12.—

Das Volkstanzensemble Moisseiev, UdSSR, führt uns eine Reihe Volkstänze vor (Leiter Samson Galpérine). Jede Landschaft hat hier ihre eigenen Tänze. Es gibt welche, die im Frühling die Aussaat und im Herbst die Ernte feiern; es gibt auch

lyrische, von feiner Poesie erfüllte Tänze wie „Ich setzte mich auf einen Stein“, die die zarten Beziehungen zwischen Burschen und Mädchen andeuten. Koketterie und Humor schwingen in vielen dieser Tänze mit. Besonders rassig, von sprühendem Temperament durchpulst ist der ukrainische Tanz „Tropotianska“ im Klirren der Schellentrommeln und beim Perlen der Banduras. Feierlich und gemessen wirken die altertümlichen nordrussischen Rundtänze. Wild aufpeitschend hingegen die Kosakentänze wie „Polianka“ und der „Kasatschok“. Anders wiederum die Tänze Moldaviens, wie die „Bessarabianka“ und die rumänisch beeinflusste „Lerche“ zeigen.

R. K.

DON KOSAKEN CHOR SERGE JAROFF: *Eintönig klingt hell das Glöcklein; Stenka Rasin; Schwarze Augen; Die Petersburger Straße entlang; Abendglocken; Die Legende von den 12 Räufern; Grünes Gras und Kalinka; Lezginka.* Deutsche Grammophon Gesellschaft LPE 17 067, 33 U, DM 12.—

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft machte es sich zur Aufgabe, die schönsten Gesänge des Don-Kosaken-Chores Serge Jaroff der Nachwelt zu erhalten. Bei den Don Kosaken können wir die Vielseitigkeit des russischen Volks- und Kunstgesanges besonders bewundern; ihr Repertoire gibt einen trefflichen Querschnitt durch das großrussische, ukrainische, weißrussische und kosakische Volkslied. Sie prunken mit den satten Tönen von Orgelbässen und mit der metallisch-glänzenden oder säuselnd falsettierenden Tenorpracht. Ihr Chorklang kann wie ein unwirklich zarter Hauch im Raum schweben oder zu brausender Gewalt anschwellen. Es sind Aufnahmen von einer erstaunlichen Klangreinheit, in denen die prachtvollen Stimmen in zartestem Pianissimo und im Fortissimo unmittelbar wirken.

R. K.

Künstlerporträts

LISA DELLA CASA *singt Brahms- und Wolf-Lieder, Klavier: Karl Hudez.* Decca VD 596, 45 U, DM 8.—

Drei Brahms-Lieder: „Der Mond steht hinter dem Berge“, „Immer leiser wird mein Schlummer“, „Von ewiger Liebe“ und zwei Wolf-Lieder: „Der Gärtner“ und „Er ist's“, also fünf Liedschlager sind auf dieser Platte zusammengestellt. Für die Brahms-Lieder möchte man sich eine dunklere Stimme wünschen. Die helle Stimme der Sopranistin gibt ihnen ein ungewohntes Licht. Das leichte, lockere Parlando der beiden Wolf-Lieder steht ihr besser. Man hört sehr genau, wie stark diese sehr objektive Stimme von der Sprache her gelenkt wird und wie ihre Elastizität nachläßt, wenn sie weite lyrische Bogen schwingen soll. Aber das schmälert ihren eigenartigen kühlen Klangreiz keineswegs. Die Beliebtheit der Sängerin und der Lieder werden der Platte sicherlich zu einem großen Erfolg verhelfen.

J. H.

WOLFGANG SCHNEIDERHAN *spielt Mussorgsky, de Falla, Chopin und Martinů.* Klavier: Albert Hirsh. Deutsche Grammophon Gesellschaft EPI 30 337, 45 U, DM 8.—

Ein Chopinsches Nocturne wird, sofern man die Begriffe Werktreue und Ehrfurcht vor der Originalkomposition zugrunde legt, in jeglicher Bearbeitungsform als unecht empfunden werden. Trotz Schneiderhan und seines ebenso technisch brillant wie subtil assistierenden Begleiters Albert Hirsh wird man die Kleinaufnahme kaum günstig beurteilen können. Nicht viel anders ist es bei den mitgeschnittenen „Werkchen“: Mussorgskys klanggeschliffener „Gopak“ und versonnenes, teilweise sentimentales „Hebräisches Lied“, de Fallas reichgespicktes Springbogen- und Flageolett-requisit des volkstümlichen „La vida breve“-Balletts und die harmlose Martinů-Studie mit einigen kniffligen rhythmischen Nuancen, die bei diesem Plattenexperiment noch am besten abschneidet. Schneiderhans Spiel: Neue Beweise oft gezeigter Geigermeisterschaft, die nicht noch einmal detailliert zu werden braucht. Technisch weist die Platte kaum Mängel auf.

J. R.

ELLY NEY SPIELT JOHANNES BRAHMS: *Walzer op. 39 As-Dur, Rhapsodie op. 119, Es-Dur, Intermezzo op. 76 As-Dur und op. 117 Es-Dur.* Electrola E 40 070, 45 U, DM 7.50

Die vorliegende Platte erschien aus Anlaß des 75. Geburtstages von Elly Ney. Die ausgewählten vier kurzen Klavierwerke von Johannes Brahms passen in ihrer Zusammenstellung gut zusammen. Es handelt sich um Frühwerke mit dem Stempel des Altersstils, die nicht für den Konzertsaal, sondern für die häusliche Musikpflege gedacht waren. Die überaus reiche Affektskala der Künstlerin kommt der Interpretation zugute. Die Aufnahme legt Zeugnis ab, von der kultivierten Gestaltungskraft und Einfühlung in den Geist der Spätromantik, der sich in makelloser Schönheit manifestiert. Leider hält die technische Realisation der künstlerischen Darstellung nicht die Waage. Die Aufnahmen stammen aus dem Jahre 1934 und wurden vor kurzem technisch verbessert. Doch selbst bei komplizierten Manipulationen lassen sich die technischen Mängel der Aufnahme nicht völlig beheben. Nicht nur die mangelhafte Aussteuerung mit zeitweisen Klirreffekten, sondern auch das monotone Rauschen machen das Hören zu einem nicht ungetrübten Genuß. Es wäre als Jubiläumsplatte durchaus „unvergänglichere“.

G. W.

Sprachkurse

HANS KNAUF und ROBIN J. WILSON: *Sprachführer. Englisch.* Herausgegeben vom C. Bertelsmann-Verlag, Gütersloh; Kassette mit Sprachführer, 6 Langspielplatten und Wörterbuch, 33 U, DM 88.—, Sprachführer allein DM 9.80

Schallplatten-Sprachkurse sind ein instruktives Volksbildungsmittel geworden, ohne Lehrer, also

auch ohne direkte Fremdkontrolle. Der Umfang des zu diesem Sprachlehrgang gehörigen Unterrichtsbuches zeigt, wie gründlich man den Autodidakten in die englische Sprach- und Lebenswelt einführt, an Hand von 55 Zeichnungen, 50 Fotografien, 2600 Wörtern und Redewendungen, mit mancherlei Diagrammen und illustrierenden Erläuterungen der Aussprache- und Intonationsverhältnisse. Die gediegene Unterweisung, die von den beiden herausgebenden Universitätslektoren Knauf und Wilson erstrebt wird, beginnt mit langsam vorgesprochenen Einzelwörtern, die Ohr und Zunge an die sprachlichen Lautformen ge-

wöhnen sollen. Die erste Lektion läßt schon die Reise von Mr. und Mrs. Walker anlaufen, die uns durch das ganze 479 Seiten starke Buch begleitet und mit Land und Leuten bekannt macht, mit London, mit Presse, Sport, Industrie, Wirtschaft, Parlament, Rechtswesen und mit dem englischen Humor. Geschickte Übungen zur Selbstbeschäftigung und grammatische Beigaben in methodisch erprobter Klarheit machen das Selbststudium schmackhaft und bilden einen willkommenen Bestand dieses kurzweiligen Lehrgangs, der Oberflächlichkeit und Dilettantismus vermeidet. G. Sch.

FORSCHUNG UND TECHNIK

PHONOAUSSTELLUNG FRANKFURT 1959 / Schallplatten im Mittelpunkt

DIE SCHWARZE SCHEIBE ALS KULTURTRÄGER

In seinem Grußwort auf der bis jetzt interessantesten Fachmesse in Frankfurt, der „Deutschen Funk-, Fernseh- und Phonoausstellung“ nannte Prof. Erhard diese drei Erlebnisvermittler „Lieblingsfreunde“ des deutschen Publikums. Und doch war die Phonoindustrie, insbesondere die Schallplatte, integrierender Bestandteil der Ausstellung. In den geräumigen Messehallen machten 170 Aussteller mit neuesten Abspielgeräten und Plattenerzeugnissen bis zu der langsam sich durchsetzenden Stereophonie bekannt. Wohlerwogen war das Bestehen des erfreulich stark frequentierten „Schallplattenpavillons“, wo alle Probleme der klassischen Musik in der täglichen Vortragsreihe „Musik und Dichtung auf Langspielplatten“ in Verbindung mit makellosen Vorführungen erörtert wurden. Dr. Slavik unterstrich die Bedeutung der „Schallplatte als Kulturträger“. Sie erhält Vergangenes lebendig, gibt in unzulänglicher technischer Fixierung noch einen Begriff vom Stimmphänomen Caruso, läßt verstorbene Meister unter uns weilen und bringt auch Nachwuchskünstler an die Öffentlichkeit. Ohne kommerzielle Spekulation sorgt man für Verbreitung jungen Kunstschaffens, für die authentische Wiedergabe von sonst zu musealem Dasein verurteilten historischen Werken, um Studium, wissenschaftliche Einsicht und eine pietätvollere Praxis anzuregen. Die Langspielplatte läßt die Ferne zur unmittelbaren Gegenwart werden, vertraut nationale Stile zuständigen Künstlern an, fixiert die Musik der Primitiven und Fremdvölker und hilft somit grenzenüberwindend einen weltweiten musikalischen Horizont sichern. G. Sch.

TAG DER SCHALLPLATTE

Im Rahmen der deutschen Rundfunk-, Fernseh- und Phonoausstellung in Frankfurt wartete die Schallplattenindustrie mit repräsentativen Veranstaltungen auf. Täglich waren Vortragsveranstal-

tungen angekündigt, von denen wir folgende interessante Themen nennen: Otto Daube: Die Aufgabe der Schallplatte als musikalisches Bildungsmittel in Selbsterziehung und Schule; Inge Grempler: Die Stimme großer Schauspieler im Wort bedeutender Dichter; Hans Hickmann: Die Verwendung historischer Musikinstrumente bei Aufnahmen alter Musik; Sigfrid Hoffmann: Maria Meneghini-Callas und das Ensemble der Mailänder Scala; Klingende Dokumente; Heiteres aus der Literatur; Olaf Hudtwalcker: Ellington-Story 1929–1939; Otto Kurth: Dramatische Dichtung auf Schallplatten; Wolfgang Lohmeyer: Wird die Märchentante arbeitslos?; Hans Rutz: Musica Nova; Elsa Schiller: Der Wert der Stereophonie bei Operaufnahmen; Literarisches Archiv — die akustische Bibliothek der Weltliteratur; Dietrich Schulz-Köhn: 40 Jahre Jazz auf Schallplatten; Gerhard Slavik: Oper der Welt; überzeugendes Musikerlebnis: Stereo; Berühmte Künstler — unsterbliche Musik; Helmut Storzjohann: Unvergängliche italienische Barockmusik; Stereoklang — vom Kammerorchester zum großen Sinfonieorchester; Die New Yorker Philharmoniker und ihre Dirigenten.

NEUHEITEN BEI TELEFUNKEN

Plattenwechsler „TW 501“ mit 4 Umdrehungsgeschwindigkeiten, Wechsellautomatik für Platten von 17, 25 und 30 cm Ø. Durch Auswechseln der Tonkapsel kann der „TW 501“ zum Abspielen von Stereo-Platten benutzt werden.

Plattenwechsler „TW 501 Stereo“ für das Abspielen von Stereo- und herkömmlichen Platten. Eine Sonderausführung ist dieser Stereo-Plattenwechsler mit Mono-/Stereo-Umschalter am Tonarm für wahlweise Trennung oder Parallelschaltung der beiden Stereo-Kanäle.

Der Plattenwechsler „TW 501“ wird als „Musikus 501“ im Koffer geliefert. Die technischen Eigenschaften sind die gleichen wie bei den bisher

beschriebenen Geräten. Das gleiche Gerät wird als „Musikus 501 V“ mit Verstärker und Lautsprecher geliefert.

Plattenwechsler „TW 562“ mit vier Geschwindigkeiten, Drucktastenbedienung. Durch Auswechseln der Tonkapsel für Abspielen von Stereo-Schallplatten umstellbar.

Plattenwechsler „TW 562 Stereo“ für das Abspielen von Stereo- und herkömmlichen Schallplatten. Eine Sonderausführung ist dieser Stereo-Plattenwechsler mit Mono-/Stereo-Umschalter am Tonarm für wahlweise Trennung oder Parallelschaltung der beiden Stereo-Kanäle.

Plattenspieler „TP 5“. Dieser Plattenspieler wird als Einbau-Chassis und auf Zarge geliefert. Bemerkenswert an diesem Gerät ist die vollständige Durchführung des indirekten Antriebs mit schwimmender Motoraufhängung, die als extrem weich zu bezeichnen ist. Der Motor hängt völlig frei in drei Spiralfedern. Der doppelpolige Netzschalter ist mit einem zweipoligen Tonleitungssummenschalter verbunden. Durch einfaches Auswechseln der Motor-

riemenscheibe kann der Betrieb auf 60 Hz umgestellt werden. Der Motor ist für 110/220 V ausgelegt, kann aber auch mit 125 V bzw. 240 V betrieben werden. Der Spieler ist stereo-vorbereitet und kann durch einfaches Auswechseln der Tonkapsel (Stereo-Springfassung) in einen Stereo-Spieler umgewandelt werden.

„Musikus 5“. Der Plattenspieler „TP 5“ wird unter der Bezeichnung „Musikus 5“ im Koffer geliefert. Der „Musikus 5“ wird auch als Einkanalverstärker-Koffer „Musikus 5 V“ hergestellt. Dieser Koffer kann unter Benutzung der Stereo-Kapsel mit jedem beliebigen Rundfunkgerät oder auch mit jeder Truhe zur stereophonischen Wiedergabe benutzt werden. Hierbei wird der zweite Kanal durch das Rundfunkgerät oder durch die Truhe übertragen. Interessant beim „Musikus 5 V“ ist die Gegenkopplung, die von der gehörrichtigen bei Monobetrieb in eine feste bei Stereobetrieb umgeschaltet wird. Der entsprechende Schalter ist mit dem Stereo-Mono-Schalter, der die Trennung bzw. Parallelschaltung der Kapselkanäle bewirkt, gekuppelt.

RUND UM DIE SCHALLPLATTE

BERÜHMTE ORCHESTER / Die Hamburger Philharmoniker

Frage man mich nach den wirklich exemplarischen Leistungen dieses in der Hansestadt Hamburg traditionsreichsten Orchesters, ich würde unter vielen ästhetisch hervorragenden Abenden der letzten Jahre ein Konzert unter Cluytens erwähnen müssen, weil es die Philharmoniker Hamburgs von einer neuen Seite zeigte: als die im französischen Orchestersinne verwandelten Hamburger Philharmoniker. Es war das gleiche Orchester und doch ein so ganz anders geartetes. Wie es Roussel interpretierte und Berlioz, das war in der Tat phantastisch, wurde das Orchester doch in wenigen Proben französisiert, verwandelt und neugeformt, ein Zeichen eminenter Bildungsfähigkeit dieses Klangkörpers. Es war eines der großen Beispiele dieses Orchesters, an dem einst ein Karl Muck seine helle Klangfreude gehabt haben mochte. Die größten, alles fordernden Dirigenten haben hier ihre Ideen, ihre Deutungen, ihre Intentionen verwirklichen können. Das tondurchtrainierte Orchester, höchst ausmüßig, ist durchaus eines der gültigen europäischen Orchester, im In- und Ausland in Kennerkreisen bewundert, wenn es seine ganz individuellen, großen Abende hat. Sie sind nicht selten.

Vielseitig sind die Verpflichtungen des Orchesters in der Hamburger Staatsoper und in der Musikhalle, wenn es in den Philharmonischen Konzerten wirkt oder in Schulaufführungen, die Brückner-Rüggeberg leitet. Jahre hindurch stand auf diesem

Orchester Keilberth vor. In der neuen Spielzeit werden es sehr verschiedene Temperamente sein, die diesem Orchester ihren Stempel aufdrücken werden. Noch ist kein neuer Chef für die Philharmonischen Konzerte gewählt, noch ist keiner da, der es für diese Konzerte in eine besondere geistige Zucht nimmt. Nur Leopold Ludwig, der Opernchef, zwingt es in eine ganz eigene Kunstatmosphäre, und er ist es, unter dem das Philharmonische Staatsopernorchester am zwingendsten spielt. Dieser Dirigent reißt es zu grandiosen instrumentalen Leistungen empor, wenn man nur an „Elektra“-Aufführungen oder an die des „Ringes“ denkt oder auch an die Abende, an denen Heinz Tietjen das Orchester geleitet hat, im „Lohengrin“, in der „Ariadne“ etwa. Ludwig ist unbittlich und dringt ganz tief in die Partitur ein. Er fordert den höchsten instrumentalen Einsatz, das Klangelement, den letzten Rest, die ganze Seele. Es ist schön zu wissen und zu hören, daß diese Orchesterkünstler sich in der Tat voll zu verausgaben wissen, daß ihr Fond ausreicht, höchsten Ansprüchen zu genügen, daß Solisten wie Ensemble von starker Verantwortung und eminentem Können durchdrungen sind.

Man entdeckt sehr bald, wo die Stärke des Orchesters liegt: in der Homogenität des Klanges, dem besonders die Bläser Kontur geben. Die jahrzehntelange Entwicklung dieser Spielgemeinschaft, die einst auch Hans Schmidt-Isserstedt als Opernor-

chester leitete und mitformen half, der Umgang mit sehr bedeutsamen Orchesterpädagogen von Weltruf, hat ihr eine grundmusikalische Prägung vermittelt. Leopold Ludwig verdanken die Hamburger Philharmoniker heute ihren Ruf, und mehr als bisher sollte sich auch die Schallplattenindustrie um dieses Orchester bemühen, gälte es doch, außergewöhnliche Leistungen dokumentarisch festzuhalten. Mit seinem ersten Konzertmeister, Professor Hanke, an der Spitze, gewinnt dieses Orchester an Qualität. Seine Flötisten, Oboisten, Klarinettenisten, die Hornbesetzung sind erstklassig, und man müßte eigentlich jedem seiner Mitglieder für die Fülle der Gaben danken. *Gerhard Krause*

INTERPRETEN IM PROFIL



Wilhelm Ehmann

Eine der vitalsten Persönlichkeiten unseres gegenwärtigen Musiklebens ist Professor Dr. Wilhelm Ehmann, Direktor der Westfälischen Landeskirchenmusikschule, Dirigent der Westfälischen Kantorei und künstlerischer Leiter der Cantate-Schallplattenproduktion. Wer einmal das Glück hatte, mit ihm zusammenzuarbeiten, der wird von seiner profunden Sachkenntnis, von dem subtilen Klangempfinden des Künstlers, von dem Verantwortungsbewußtsein des Pädagogen, von der Lebenswürdigkeit des Menschen, dieses erstaunlich reich veranlagten Westfalen, fasziniert sein. Über die Fakten seines Lebens unterrichten die gebräuchlichen Nachschlagewerke. Hier soll auf einige Bedeutungszüge seiner Arbeit verwiesen werden. Sie beruht vornehmlich auf drei Positionen.

Im Jahre 1946 wurde Ehmann zum Gründer und Leiter der neuen Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford berufen. Dieses Institut hat sich dank seiner unermüdlichen Energie und dank der aufopferungsvollen Tätigkeit tüchtiger Mitarbeiter zu einer führenden Stätte der Ausbildung junger Kirchenmusiker entwickelt, die heute in ihre weiträumige, neue Parkanlage Studierende aus Westfalen, aus vielen Ländern Ost- und Westdeutschlands, aus anderen Staaten Europas und sogar aus Übersee anzieht.

Was Ehmann in seinem Institut theoretisch lehrt, — er war zuvor und teilweise gleichzeitig als Musikhistoriker an den Universitäten Freiburg, Innsbruck, Münster tätig, — trägt seine Früchte bei der unmittelbaren Erprobung in einer reichen künstlerischen Praxis als Dirigent der Westfälischen Kantorei. Hier singen Dozenten, jetzige und ehemalige Studierende der Schule. Technische Durchbildung jeder Chorstimme, Entwicklung der Solisten aus dem Chor, stielte Aufführungspraxis, Aufteilung der Werke auf Solo- und Chorgruppen (Favorit- und Capellsänger, Concertisten und Repienisten), Einbeziehung von Instrumenten (auch unter Neubau barocker Blasinstrumente), Uraufführung neuer Musik sind einige fachliche Arbeitsthemen dieser Kantorei. Vielen Einladungen ist der Chor in den zehn Jahren seines Bestehens nachgekommen, zu Konzertreisen und Tagungen von Finnland bis in die Schweiz.

Es ist zweifellos ein Glücksfall, daß es der Cantate-Schallplattenproduktion gelang, Ehmann als künstlerischen Leiter des jungen Unternehmens zu gewinnen. Im heutigen Schallplattenwesen klafft eine doppelte Lücke: Chormusik und Kirchenmusik. Diesen Leerraum kann Ehmann durch seine große Übersicht und seine vielen Verbindungen behutsam füllen helfen. Dabei geht es bei dieser Produktion nicht nur um die Darstellung kirchenmusikalischer Großwerke aus heutiger Sicht, sondern auch um schlichte Grundformen mancherlei Art, die im Gemeindeleben von heute ihren Dienst tun können, bis in die Seelsorge hinein. Welche stilprägende Umformung auch der bekanntesten Werke durch die kundige Hand Ehmanns geschehen kann, mag jeder aufgeschlossene Hörer etwa an Bachs Motette „Jesu meine Freude“ in der Aufnahme der Cantate-Produktion feststellen. *J. K.*

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Prof. Günther Baum, Berlin; Dr. Werner Bollert, Berlin; Dr. Fritz Bose, Berlin; Prof. Dr. Hellmuth A. Fiechtner, Wien; Dr. Günther Hauswald, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Friedrich Herzfeld, Berlin; Dr. Kurt Honolka, Stuttgart; Dr. Rudolf Karmann, Nürnberg; Klaus Kirchberg, Oberhausen; Horst Koezler, Köln; Johannes Kortendieck; Ernst Krause, Berlin; Gerhard Krause, Hamburg; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Wolf-Eberhard von Lewinski, Darmstadt; Dr. Heinrich von Lüttwitz, Neuss; Rudolf Quoika, Freising; Dr. Wolfgang Rehm, Kassel; Jochen Rentsch, Wuppertal; Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Dr. Hans Joachim Schaefer, Kassel; Dr. Dietrich Schulz-Köhn, Köln; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Dr. Karl August Widmaier, Baden-Baden; Dr. Gerhard Wienke, Schwaikheim; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.



BEGEGNUNG MIT STEREOPHONIE

ERICH LIMMERT

Kürzlich war ich bei einem Experten der Stereophonie eingeladen. Er hat im Erdgeschoß seines Einfamilienhauses am Rande der Stadt eine stereophone Plattenspielanlage einbauen lassen. Er brannte darauf, unserem kleinen Kreis von Fachmusikern und Musikfreunden diese umwälzende Errungenschaft der elektro-akustischen Wiedergabe vorzuführen. Er hatte die neuesten Aufnahmen zur Hand, sogar solche, die noch gar nicht im Handel erschienen sind. Weltberühmte Solisten, vieldiskutierte Dirigenten, erstklassige Orchester, wie auf den normalen 33er Langspielplatten auch, waren zu hören. Aber diese stereophonen Platten unterschieden sich doch weitgehend von den geläufigen, wer wollte das bestreiten.

Die Musik, die aus drei verschiedenen Schallquellen, dem Schallplattenapparat, der an der Seite des Raumes stand, und zwei Lautsprechern, die in die Wand vor uns eingebaut waren, ertönte, erfüllte das ganze Zimmer mit äußerster Intensität des Klangs. Man könnte auch sagen, das Orchester nahm vom ganzen Raum Besitz. Der Klang teilte sich nicht nur unseren Ohren, sondern auch den Augen mit. Ja, wir glaubten die Musik auch zu sehen, so strömte sie, wie von einer Breitwand, auf uns ein.

Wir bekamen eine neue Aufnahme der Mozart-Oper „Don Giovanni“ vorgeführt, die nur auf dem stereophonen Plattenspieler wiedergegeben werden kann. Die Wand vor uns, in die die beiden Lautsprecher eingebaut waren, und von der wir etwa sieben Meter entfernt saßen, wurde beinahe zur Bühne, so plastisch war alles zu vernehmen. Zweifellos, der Kenner des Werkes kommt durch diese Stereo-Aufnahme ganz anders auf seine Rechnung als durch die Platten, die wir von diesem Werk bisher kannten. Man hört nicht nur Giovanni, Leporello, Donna Anna: man glaubt sie auch zu sehen, denn man erlebt den jeweiligen Standort der Akteure räumlich mit. Man nimmt den Vordergrund und den Hintergrund der Bühne wahr, man ahnt, was auf der Seite geschieht. Man kann — was bislang noch nie zu beobachten war — die Bühnenmusik genau vom Orchester unterscheiden. Eine nie geahnte Trennschärfe ist erzielt. Ja, es ist aufregend, an diesem stereophonen „Don Giovanni“ teilzuhaben. Es scheint, daß Volumen und Plastik des Orchesterbildes, des Solo- und Ensembleklanges der Sänger auf dieser Stereo-Aufnahme einen intensiveren Kontakt zum Kunstwerk im eigenen Heim als bei der normalen Schallplatte herstellen. Jedenfalls wird unsere Aufmerksamkeit hier stärker herausgefordert. Man hat das Gefühl, man sei mitten unter der Musik, mitten im Orchester, mitten unter den Sängern auf der Bühne.

Aber es gibt auch Einwände. Der Nachteil der Stereophonie scheint zunächst noch darin zu liegen, daß man zu deutlich Einzelheiten des Orchesterklangs, herausfallende Instrumente und zu wenig die homogene Verschmelzung der Instrumente spürt. Man will ja im Konzertsaal oder

in der Oper auch nicht zu nahe oder gar im Orchester sitzen, weil man zu deutlich die Instrumente in unserer nächsten Nähe hören würde. Immerhin aber darf man nicht verkennen, daß ein Vorteil darin liegt, wenn jetzt führende Soloinstrumente und einzelne Instrumentengruppen unvermischer, plastischer als früher hervortreten. Ja, diese Stimmendurchsichtigkeit ist sogar erstaunlich geworden, und man nimmt dafür manche Nachteile in Kauf. Bei dieser Art des optisch-akustischen Hörens ist es allerdings unmöglich geworden, ausruhend, oder in einem Buche lesend, auf der Couch zu liegen und sich wie früher aus dem Apparat musikalisch „berieseln“ zu lassen. Diese stereophone Wiedergabe ist viel zu laut, um als „Dauerberieselungsanlage“ in Frage zu kommen, sie zwingt uns aktiv, konzentriert, ganz dem Kunstwerk hingegeben zu lauschen. Der Dirigent Herbert von Karajan, gefragt, was er von der Stereophonie halte, antwortete, sie sei ihm zu anstrengend.

In der Tat, es ist die Frage, ob der Hörer, sei er nun Musikfreund oder Fachmusiker, die Dinge so laut, so erbarmungslos deutlich wahrnehmen will. Man wird bald erkennen, daß sich nicht alle Musik zum stereophonen Hören eignet. Für sinfonische Orchestermusik und für die Welt der Oper liegen die Vorteile auf der Hand. Für die Tanz- und Unterhaltungsmusik, für die Klavier- und Kammermusik, für Liedaufnahmen kommt man sicherlich wie bisher mit den normalen Langspielplatten aus. Man kann übrigens die gebräuchlichen Platten auf dem Stereogerät abspielen, nicht aber die Stereoplatten auf einem bisher gebräuchlichen Apparat. Keine Angst, unsere mit vielen Opfern aufgebaute Diskothek verliert durch die Einführung der Stereophonie nichts, aber auch gar nichts, von ihrem Wert. Die neue Erfindung verdrängt nicht die bisher gebräuchliche 33er Langspielplatte.

Wie man die neuen Errungenschaften dieser elektro-akustischen Wiedergabe auch ansehen mag, sie können auf jeden Fall eine noch kaum abzusehende Bereicherung des Hörens in unserem Heim bedeuten.

KRITISCHE PLATTENWAHL

KARL WIDMAIER

Der Schallplattenfreund sieht sich heute einem so immensen Angebot gegenüber, daß ihm die Wahl oft schwer fällt. Wenn er beispielsweise eine bestimmte Beethoven-Sinfonie verlangt, dann kann es passieren, daß ihm sechs oder mehr verschiedene Aufnahmen vorgelegt werden. Aber nicht nur das klassische und romantische Repertoire der Sinfoniekonzerte ist in reicher Auswahl vertreten; auch die Meisterwerke der alten und der neuen Musik werden in verschiedenen, oft sehr unterschiedlichen Aufnahmen angeboten. Vielfach läßt sich der Käufer bei seiner Wahl von klingenden Namen und bunten Plattenhüllen überzeugen und ist später enttäuscht.

Zwei große Aspekte sind vor allem beim kritischen Abhören von Schallplatten zu berücksichtigen: die künstlerische und die technische Qualität. Es ist nötig, sich hier ganz bestimmte Gesichtspunkte und Maßstäbe zu eigen zu machen, damit eine Schallplattensammlung den verwöhnten Ansprüchen eines Kenners genügt.

Die Frage nach der künstlerischen Qualität ist die Frage nach dem Können und dem musikalischen Rang des Interpreten und nach der Werktreue. Da ist der große Pianist, der mit vollendeter Virtuosität eine Händel-Suite spielt, als ob es eine Rhapsodie von Liszt wäre; und da gibt es den Cembalisten, dessen Spiel trotz aller barocker Phrasierungs- und Verzierungspraxis trocken und „akademisch“ bleibt. Wir verlangen die Werktreue des einen, ohne auf die Virtuosität des anderen verzichten zu wollen. Mit den Dirigenten und ihren Orchestern

ist es nicht anders. Zur Beurteilung der Werktreue ist ein musikhistorisch geschultes Stilempfinden unerlässlich. Spezialserien der Schallplattenindustrie, von namhaften Fachleuten herausgegeben, erleichtern hier die Wahl.

Aber Werktreue ist — wie unser Beispiel zeigte — nicht identisch mit spieltechnischer Perfektion. Eine Kontrolle darüber ist am ehesten möglich, wenn wir das Notenbild vor uns haben. Unexakte Einsätze, Temposchwankungen, mangelhaftes Zusammenspiel, falsche Dynamik, willkürliche Rubati sind bei einiger Übung dann sehr schnell zu erkennen. Am schwierigsten ist wohl die Beurteilung des musikalischen Rangs einer Interpretation. Wenn einmal Werktreue und Qualität der Ausführung keine Wünsche mehr offenlassen, so hängt das Niveau einer Aufnahme immer noch von der künstlerischen Persönlichkeit entscheidend ab. Ein Urteil darüber wird individuell sein. Die Übereinstimmung der musikalischen „Auffassung“, des künstlerischen Geschmacks zwischen Interpret und Hörer bestimmt die Wahl. Man wird einmal diese, einmal jene gute „Interpretation“ wählen, einmal diesem, einmal jenem großen Solisten oder Stardirigenten den Vorzug geben.

Sind intensives aktives Hören und fundierte Stilkenntnisse die Voraussetzung jeder künstlerischen Schallplattenkritik, so kann ein zuverlässiges Urteil über die technische Qualität nur durch lange Erfahrung im Umgang mit Platten und Abspielgeräten erworben werden. Wir verlangen von einer guten Aufnahme klangliche Brillanz, ein strahlendes Diskantregister, volle runde Bässe ohne störendes Dröhnen, gute Gesamtakustik, Ausgewogenheit des Klangkörpers, unter Umständen auch ein betont durchsichtiges Stimmgefüge oder einen gewissen Nachhall. Dabei berühren Fragen der technischen Realisation bereits das Gebiet der Werktreue. Es ist hier nicht möglich, auf die vielen Ursachen technischer Mängel bei einer Schallplattenaufnahme näher einzugehen. Sie reichen von falscher Raumwahl und unzuweckmäßiger Mikrophonaufrstellung bis zur willkürlichen Veränderung des Klangs und der Lautstärke. Selbst für den mit der Aufnahmetechnik vertrauten Hörer ist es nicht immer möglich, die Ursachen im Einzelfall präzise zu benennen. Wesentliche technische Fehler wird der erfahrene Plattensammler bei Konzentration auf das Klangbild bald erkennen. Eine Partitur ist dabei entbehrlich und lenkt eher ab. Aber auch kleinere Mängel der Tonqualität, der Akustik, der klanglichen Ausgewogenheit können auf die Dauer sehr störend sein. Im Zweifelsfall ist der direkte Vergleich mit einer guten „Test-Platte“ zu empfehlen. Voraussetzung ist natürlich immer eine einwandfreie Abhöranlage.

MAGNETOPHON CONTRA SCHALLPLATTE?

FRITZ BOSE

Auf fast eine Million wird die Zahl der Tonbandgeräte geschätzt, die gegenwärtig in der Bundesrepublik im Betrieb sind. Allein 700 000 Geräte sind in diesem Jahr von den 20 Herstellerfirmen produziert worden, etwa die Hälfte davon wurde ausgeführt. Im Vorjahr wurden 500 000 Magnetophone hergestellt, 1957 waren es 400 000. Wenn die Entwicklung anhält — und es gibt keine Anzeichen, die dagegen sprechen — so wird in Kürze jeder Haushalt und jeder Betrieb ein Tonbandgerät besitzen. Bedeutet dieser Zug zum Magnetophon eine Abwendung vom Plattenspieler? Wird das Tonband ein Konkurrent der Schallplatte? Im Augenblick scheint es nicht so zu sein. Der Absatz an Schallplatten hat eine ähnlich steigende Tendenz. Doch könnte die nahe Zukunft vielleicht eine Änderung bringen, wenn eine gewisse Sättigung des Bedarfs erreicht ist. Vielleicht handelt es sich um einen Wettlauf um die Gunst des Publikums?

Man darf jedoch feststellen, daß bisher das Magnetophon der Schallplatte keinen Abbruch getan hat, weder kommerziell noch funktionell. Das Tonbandgerät vermochte bisher die Schallplatte nicht zu ersetzen, mithin auch nicht zu verdrängen und wird voraussichtlich dazu auch in Zukunft nicht in der Lage sein. Sein Aufgabenbereich liegt an anderer Stelle und überschneidet sich nur geringfügig mit dem der Schallplatte. Selbst wenn wir davon absehen, daß rund 50 % der bisher abgesetzten Magnetophone als Diktiergeräte eingesetzt sind, woran sich bei weiterer Absatzsteigerung nichts ändern wird, muß man auch für die im häuslichen Sektor zu privaten Zwecken verwendeten Tonbandgeräte annehmen, daß sie nur teilweise oder gelegentlich als Musikgerät gebraucht werden.

Nach wie vor dient das Magnetophon in der Hand des Amateurs in erster Linie der Herstellung akustischer Erinnerungen. Es tritt damit an die Seite der Film- und Photokamera, die ja wohl vor allem optische Erinnerungen festhalten soll. Die meisten Eigenaufnahmen der Tonbandamateure sind akustische Schnappschüsse und Stimmporträts. Selbst die Aufnahme häuslichen Musizierens behält einen sehr privaten und persönlichen Charakter, auch da, wo damit die Kontrolle der Fortschritte beabsichtigt ist. Im Ganzen gesehen ist das Tonbandgerät in der Hand des musikalischen Amateurs mehr Spielzeug als Musikinstrument. Die Parallele zur Amateurphotographie wird noch dadurch deutlicher, daß das Magnetophon in steigendem Umfang zur Untermalung der filmischen und photographischen Schnappschüsse mit Musik und erläuterndem Text Verwendung findet.

Innerhalb dieser Aufgabenbereiche ist das Tonband weder Ersatz noch Konkurrent für die Schallplatte. Die Aufnahmen auch der geschicktesten Tonbandamateure können keinen Vergleich mit der Industrieschallplatte aushalten. Gewiß bedient sich auch die Schallplattenindustrie des Magnetophons für ihre Aufnahmen. Doch stehen ihr dafür besondere Studiogeräte zur Verfügung, die dem Amateur schon aus finanziellen Gründen nicht zugänglich sind, ganz zu schweigen von den Aufnahmeräumen und dem Stab erfahrener Techniker und Toningenieure. Die eigenen Aufnahmen der Tonbandamateure bleiben deshalb Experiment und technische Spielerei. Der Besitz von Schallplatten dagegen hat wie der von Büchern einen über das persönliche Interesse hinausgehenden realen und substantiellen Wert.

Die Aufgabenbereiche von Magnetophon und Schallplatte sind im Prinzip viel zu verschieden, um sie zu Konkurrenten werden zu lassen. Das Tonband wird immer bleiben, was es von Anfang an war: ein Mittel zur bequemen Schallaufzeichnung mit universellem Anwendungsbereich. Seine vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten für Wissenschaft, Forschung, Industrie, Handel, Verwaltung, Unterricht sind noch längst nicht ausgeschöpft. In der Hand des Amateurs, im privaten Bereich ist es als tönendes Familienalbum und technisches Spielzeug eine wertvolle Ergänzung zum Radiogerät und Plattenspieler. Auch die technisch besten Eigenaufnahmen des Tonbandamateurs können seine Schallplattensammlung höchstens ergänzen, nie aber überflüssig machen. Schallplatte und Tonband stehen nicht im Wettbewerb. Dazu sind ihre Anwendungsgebiete funktionell allzu verschieden.

AUS DER FRÜHZEIT DER SCHALLPLATTENAUFNAHMEN

„Ich habe die Graphophon-Mühsal gestern zu Ende gelitten, in 3 1/2 Stunden Spiel! Ich bin ziemlich wie zerschlagen, aber es ist vorbei. Es hat mich gedrückt seit dem ersten Tag; als ob ich eine Operation erwarte.

Stupid und anstrengend.“

Richard Strauss in einem Brief an seine Frau, datiert London, 20. November 1919

WEBERN · SCHÖNBERG · BARTÓK / Zeitgenössische Meister

ANTON VON WEBERN: Das Gesamtwerk, aufgenommen unter der Leitung von Robert Craft, Philips LL 09 414—17, 33 U, DM 112.—

ARNOLD SCHÖNBERG: 15 Gedichte aus dem „Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George, für Sopran und Klavier, op. 15.

Belya Kibler, Gerard Albersheim. Lyricord LL 42, 33 U

Margot Hinnenberg-Lefebvre, Helmut Roloff. Deutsche Grammophon Gesellschaft LP 16 129, 33 U, DM 17.—

BELA BARTÓK: Violinkonzert. Yehudi Menuhin, Philharmonia Orchestra London, Dirigent: Wilhelm Furtwängler. Electrola E 90 070, 33 U, DM 24.—

Es sollte nicht nur einen „Grand Prix du Disque“ für besonders qualitätvolle Schallplattenaufnahmen geben, sondern auch für das Außerordentliche, wie es sich in dem aus der amerikanischen Columbia-Produktion für Europa übernommenen Gesamtwerk von Anton von Webern darstellt. Diese vier Platten sind — überschaut man das übrige, wahrhaftig dürftige Webern-Angebot auf dem deutschen und internationalen Schallplattenmarkt — eine musikverlegerische Tat ersten Ranges, für die Worte höchster Anerkennung angebracht sind. Weberns Musik, die aus vier Jahrzehnten, aus dem Zeitraum zwischen 1903 und 1943 stammt, ist für ihn selbst Schlußpunkt einer konsequent weitergeführten Entwicklung; wenige Jahre nach seinem Tode wird sie Ausgangspunkt neuer, stürmisch vorgetragener kompositorischer Impulse, die man heute allgemein unter dem Begriff „seriell“ zusammenfaßt und die in kürzester Frist, von Europa ausgehend, Amerika und selbst Japan erfaßten und die Musik zu einer Art allgemein verstandener „Weltsprache“ machten. Nun aber spiegelt sich auf kleinstem Raum im Werk Weberns der künstlerische Reifeprozess unserer Zeit; er läßt sich verfolgen von der Tonalität der Passacaglia über die erweiterte und freie Tonalität bis zur absolut frei und höchst individuell behandelten Zwölftönigkeit in Weberns letzten Werken. In diesen Kompositionen mit Stücken und Sätzen, die in ihrem zeitlichen Ablauf nach Sekunden gemessen werden müssen, umschreitet der Komponist, wohl nur vergleichbar mit Bach, das Universum, umfaßt er sein Jahrhundert.

Nur zögernd folgt ihm zunächst der Hörer; bald aber, nach einer gewissen Vertrautheit, folgt einer Faszination tiefe Ergriffenheit. Das aber kann nicht in den höchst seltenen Auführungen in unseren Konzertsälen und auch nicht durch den Rundfunk erreicht werden; hier zeigt sich wieder einmal die gewaltige Bedeutung der Schallplatte und ihre Unersetzlichkeit. So ist denn ein einzigartiges musikalisches Ereignis, fixiert auf vier Langspielplatten, bei uns gegenwärtig, ist greifbar geworden als ein Studienobjekt, auf das Musikinstitute aller Art, Universitäten und höhere Schulen nicht mehr verzichten können.

So klein in den äußeren Dimensionen, so gewaltig in seinem, man möchte sagen, spezifischen Gewicht ist das Oeuvre des Schönbergsschülers Webern; in kaum drei Stunden zieht sein Lebenswerk an uns vorüber. Robert Craft, bei uns bekannt geworden als Dirigent moderner Werke und als Partner Strawinskys in den bekannten „Fragen und Antworten“, holte sich sein Ensemble aus den Hollywooder Filmstudios und erarbeitete mit ihm in zwei Jahren (1954—56) das Webernsche Gesamtwerk. Craft versichert in dem schön ausgestatteten Begleitheft zur Plattenkassette, daß er, seine Sängerrinnen und Sänger — fast die Hälfte in Weberns Musik sind Vokalkompositionen — und seine Instrumentalisten am Ende so mit der Sprache Weberns vertraut gewesen seien, daß sie die schwierigen Orchestervariationen nach einer Probenstunde in einer weiteren Stunde hätten aufnehmen können. Es leuchtet ein, daß es hier also Qualitätsunterschiede in der Interpretation (etwa aus der Anfangszeit des Webernstudiums) geben muß, die aber gänzlich zurücktreten und keine abwertende Bedeutung haben im klingenden Gesamtwerk. Das aufregende, mitreißende Hörerlebnis beginnt mit den Fünf Stücken für Streichquartett auf der zweiten Plattenseite, überhaupt mit den in aphoristischer Kürze gefaßten, gleichsam von innen her leuchtenden Stücken, die wie die ebenfalls für Streichquartett geschriebenen Sechs Bagatellen eine kaum noch zu beschreibende Wirkung auslösen und die schon um 1910 Klänge aufweisen, wie sie erst vier Jahrzehnte später durch die Elektronenröhre auf anderem Wege wieder produziert werden konnten. Jedes der chronologisch folgenden Stücke bis hin zu der angehängten Bach-Bearbeitung (zweites Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“) und dem ohne Opuszahl aus 1907 stammenden Klavierquintett Weberns ist Dokumentation einer persönlichen Entwicklung und die einer ganzen Generation. Daß es sich auf so kleinem Raum anbietet, sagt nichts gegen die Gründlichkeit solcher Dokumentation, die hier vielmehr wie in einem Brennspiegel von glühender Kraft gesammelt ist.

Immer aber wird man beim Hören dieser Aufnahme angetan sein von der beispielhaft exakten, zuver-

lässigen und technisch virtuos durch die amerikanischen Musiker gestalteten Wiedergabe, die ein Studienwerk und eine schlechthin unersetzliche Sammlung geschaffen haben, die für den Interessenten an unmittelbarer Wirkung noch dadurch gewinnt, daß nunmehr fast alle Kompositionen in Taschenpartituren vorliegen und ebenfalls eine einbändige Sammlung des Gesamtwerkes vorbereitet wird.

Bernd Müllmann

Schönbergs George-Lieder sind das zentrale Klavierliedwerk des musikalischen Expressionismus. 1908 komponiert und 1909 in Wien uraufgeführt, gingen sie ins Repertoire unserer Liedsängerinnen nicht mehr ein. Ihre stilistische und ästhetische Grenzlage mag das mit verhindert haben. Dabei wäre dieser Schönberg-Zyklus als die organische Weitung der Klavierliedwerke von Schubert bis Wolf sehr wohl begreifbar. Textlich bedeutet er als tragischer Liebesliederkreis nichts Ungewohntes; musikalisch führt er die Wort-Ton-Beziehungen der Letztromantik, „literaturhörig“ wie sie, nur konsequent fort. Freilich, er wagt erstmals den Schritt in die offenen Zonen tonalitätsfreier Klangverbindungen; er verfeinert die Wort-Ton-Wechselbezüge bis in nahezu unwägbare Zwischenschichten seelisch-sinnlicher Art; und er setzt schließlich bei Interpreten wie Hörern soviel Sinn für Manierismus (sprachlich) und Formkürzel (musikalisch) voraus, daß sich sogar die Snobs unter ihnen angesichts dieser vertonten „bücher der hängenden gärten“ etwas unbehaglich fühlen.

Wenn nicht gerade behaglich, so doch verantwortungsbewußt fand sich die DGG mit den Lyrichorde Discs, als sie den Liederzyklus in zwei verschiedenen Aufnahmen vorlegten. Die schwierige Aufgabe der Darstellung wurde beidemal einem in Fragen der Moderne erwiesenen Interpretenpaar anvertraut: Belya Kibler mit Gerhard Albersheim bei Lyrichorde, Margot Hinnenberg-Lefèvre und Helmut Roloff bei DGG.

Auch die Amerikanerin singt die Lieder im Urtext, wie sie dies schon vorher auch in den Dachgarten-Konzerten zu Los Angeles tat. Ein Vergleich mit der Darstellung durch Frau Hinnenberg zeigt, wie sehr sich diese in die Klangfarb-Artikulation eingeführt hat, während sich Miss Kiblers Mezzo mehr an den Duktus der (latenten) Melodiebögen oder Intervallstrukturen hält. Hier wird „schöner“ gesungen, dort hellhöriger. Die Übereinstimmung in manchen Einzelheiten der Deutung des Klangstenogramms zwischen der älteren DGG und der jüngeren Lyrichorde-Aufnahme ist um so überraschender, als sich ein bestimmter Interpretationsstil an unseren Liederkreis infolge fehlender Aufführungspraxis ja gar nicht hat herausbilden können. Und die Unabhängigkeit der zweiten und der ersten Aufnahme darf ande-

rerseits als sicher gelten. Die Los-Angeles-Reihen („Evenings on the Roof“) gingen derweil ihren Weg weiter und machten auch mit den Kammerliedern Anton von Weberns bekannt, die inzwischen als vielleicht letztmögliche Ausweitung der mimosenartigen Liedkunst der sogenannten Schönberg-Schule erkannt sind.

Der Anteil des Pianistischen sei nicht verkannt. Roloff besticht durch feinfarbige, schattierungsreich pedalisierte Klangfächerungen und -schwebungen, Albersheim bestrickt mit behutsam „begleitenden“ stimmtragenden, einhüllenden oder entrückenden Klangzügen. Daß Lyrichorde zwischen jedes der zweimal acht Lieder des Zyklus eine Bandblende einkopiert hat, kann nicht nur aus praktischen Gründen begrüßt werden. Daß DGG hingegen das Ganze zu mehreren Gruppen bindet und bündelt, ist formal schon auch vertretbar.

Wer zu dieser oder zu jener Aufnahme greift oder in aufschlußreichen Vergleichen auch zu beiden (denn nichts wäre tödlicher für unseren, zwischen Letztimpressionismus und Frühexpressionismus irisierenden Schönberg-George-Zyklus als „eindeutig“ fixierte Darstellung), und wer überdies noch den Noten- und Gedichttext zur Hand nimmt, wie ihn die Inselbücherei (Nr. 683) soeben in lichtem Stich und Druck beschert (durch Theodor W. Adorno sendungsbewußt analysiert), der wird des traum- und trauerschweren Erlebens dieser späten Klavierlieder um so tiefer teilhaftig werden.

*

Bartóks Violinkonzert entstand 1937/38 in Budapest. Es ist eines der letzten Werke, die er vor seiner freiwilligen Auswanderung nach Amerika schrieb. Man muß es zu den reifsten Zeugnissen seiner Kunst zählen und zu den bedeutendsten Violinkonzerten der Weltliteratur überhaupt. Es steht zeitlich in unmittelbarer Nachbarschaft zu einer Reihe weiterer Meisterwerke Bartóks: zu seiner „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ (1936), zum „Divertimento für Streichorchester“ (1939) sowie zu den Hauptwerken seiner amerikanischen Jahre, also zum Orchesterkonzert, zum dritten Klavierkonzert und zu dem nachgelassenen Bratschenkonzert (1945). Dieses Violinkonzert Bartóks hat einen Vorläufer aus der ersten Schaffenszeit des Komponisten in einem zweisätzigen Konzert für Violine und Orchester (1907/08), das lange als verschollen galt, bei dem Basler Bartók-Fest 1938 aber uraufgeführt werden konnte. Menuhin, einer der hervorragendsten Interpreten Bartókscher Musik, für den der Komponist auch seine Violin-Solosonate (1944) schrieb, erhielt die Uraufführungsrechte für Amerika. Bartók, dem Violine und Violinspiel nächst dem Klavier (seinem eigenen Konzertinstrument) schon aus Gründen der ungarischen Violinüberlieferung wohlvertraut war, fand sich über der Komposition eines großangelegten Violin-

konzertes besonders inspiriert. Er begann im August 1937 mit den ersten Skizzen und setzte Sylvester 1938 die letzte Metronommarkierung (Gesamtauführungsdauer ca. 32 Minuten) unter die soeben abgeschlossene Partitur. Er widmete das Konzert seinem „lieben Freunde Zoltán Székely“, der es am 23. April 1939 im Amsterdamer Concertgebouw unter Willem Mengelberg auch uraufgeführt hat. Es wurde bald zu einem Standardwerk im zeitgenössischen Repertoire der großen Geiger. Menuhin machte es unter Mitropoulos mit den Minneapolis-Sinfonikern als erster in Amerika bekannt. Er brachte es im Frühjahr 1947 auch nach Deutschland.

Die Aufnahme, die „His Masters Voice“ mit Menuhin vorlegt, darf als eine der authentischen Darstellungen angehört werden, die noch vom Mittlergeist des Komponisten selber zeugen. Die makellose Klassizität des Violinspiels Menuhins gibt dem Kopfsatz im Wechselspiel zum Orchesterpart mehr Schlankheit und Durchsichtigkeit der Klangtextur, als man gemeinhin für Bartók zu hören gewohnt ist. Das gilt insbesondere auch

für die souveräne Disziplinierung des ersten, leidenschaftlich magyarisierenden Themas. In den sechs Variationen des lyrischen Mittelsatzes durchleuchtet Menuhins innervierter Ton selbst die düster-dramatischen Passagen des Mittelteiles, ähnlich wie er dies bereits für das chromatisch gespannte zweite Thema des Kopfsatzes erreichte. Auch das Rondofinale erfährt unter seiner Hand im jähem Stimmungswechsel klare Gliederung durch überlegen rhythmisierte Bogenstrich-Akzentuierung. Die polare Spannung zum Orchesterpart wird durch Furtwänglers sensitiv-mediale Leitung überzeugend deutlich. Das Londoner Philharmonia Orchestra prunkt für die kühne Klangenergie dieses aggressiv farbigen Konzertes bis in den von Furtwängler fast barockal breit angestiegerten Blechbläser-Choral hinein mit elementarischer Gewalt. Eine Darstellung, die Formgeist und Klangtrieb (da wo er letztlich im Romantisch-Folkloristischen wurzelt) in eins bannt. Bartók als Orpheus Hungaricus in bestürzender Klanggestalt. Musik, die uns anspricht und verwandelt.

Heinrich Lindlar

MUSIK AUS BALI UND BORNEO / Hochinteressant für Europäer

MUSIK AUS BALI: Expedition Pierre Ivanoff, herausgegeben von Gilbert Rouget. Collections du Musée de l'homme, Paris. Contrepoint-Vogue, MC 20 113, 33 U, DM 24.—

MUSIK AUS BORNEO: Musik der Kopffäger. Expedition Pierre Ivanoff, herausgegeben von Gilbert Rouget. Collections du Musée de l'homme, Paris. Vogue MC 20 112, 33 U, DM 15.50

Diese beiden fesselnden Platten erweisen erneut Güte und wissenschaftlichen Wert der musikethnologischen Veröffentlichungen des Pariser Institutes. Frucht der durch Pierre Ivanoff zusammen mit dem Aufnahmetechniker André Martin sowie mit F. Laforest und R. de Seynes durchgeführten Expedition, stellen sie zwei Welten nebeneinander: die primitive Welt der Kopffäger im Herzen Borneos und die durch die alte javanische Hochkultur mitgeprägte Musikproduktion von Bali, der der berühmte holländische Musikethnologe Jaap Kunst eine eingehende Darstellung gewidmet hat. Es ist das erstemal, daß borneotische Eingeborenemusik der Dajaks von Kalimantan, und zwar der Stämme Penihing und Busang, auf eine Platte genannt worden ist. Das gibt den Aufnahmen besonderen Wert; auch im Hinblick darauf, daß mit dieser gefährvollen Expedition in gegenwärtig noch fast unzugängliche Gebirgsgebiete des Méhakam originales Gut sichergestellt wurde, welches durch die modernen Bestrebungen der Republik Indonesien bald verfälscht oder verschwunden sein dürfte. Das ganze Leben und auch die Musik der Dajaks von Borneo ist noch in eine religiöse Ritenwelt eingebettet mit dem Mittelpunkt der Kopf-

jägeri, eines Versöhnungsritus, denn: Man muß den Göttern geben, ehe sie selbst nehmen! So gibt es nur wenig profane Musik wie etwa die des hochpoetischen Beispiels eines Gesanges, inspiriert





am unglücklichen Geschehe der Waisen. Das Gleiche gilt naturgemäß von den Tänzen. Die Musik läßt sich charakterisieren als aus dem Geiste primitiver Wiederholungstechnik geboren, mitunter von mehr oder minder melismatischem Einschlage, wobei der Schlaginstrument-Rhythmus grundsätzlich große Gleichförmigkeit aufweist, wenngleich auch Überlagerungen vorkommen. Eine ganze Reihe der Aufnahmen ist Schamanenmusik, also Beschwörungsmusik, gewidmet. Der Schamane der Penihing benutzt als Schamanentrommel einen mit einer Bambusfaser überzogenen Schild; die auffallend metallisch tönende Saite wird in gleichmäßigem Rhythmus zum Erklängen gebracht. Zum großen Teil liegt das Schamanentum in den Händen von Frauen. Ein Aufruf der Toten mit Refrain von acht Frauen ist gleicherweise wiedergegeben wie auch die Kondensierung eines nächtlichen Beschwörungsaktes des einzigen Medizinmannes in der Region des Méhakamflusses am Lager eines Sterbenden. An Instrumentalaufnahmen hört man eine Probe des Kleinlauteninstrumentes Sapeh mit drei Saiten (wobei das scharfe Schwirren der Insekten bei der Freiluftaufnahme zunächst an einen Plattenfehler denken läßt) und der höchst selten gewordenen kleinen Flöte Koroni, die mehr noch als das Gong die Dajaks zur Kopffagd in Ekstase versetzte und daher seit Jahrzehnten verboten ist. Auch die Zeremonie von Signalen einer Kopffägergruppe im Walde, denen die Beute gelungen ist, und der antwortende langgezogene monotone Gesang vom Dorfe her bei Nacht wurde aufgenommen. Ferner nicht minder hochinteressante Tänze mimisch-sakralen Charakters der Frauen nach der Reissaat; der Landbau ist ihre Aufgabe wie die der Männer die Jagd; nur bei der Reisernte wird die strenge Arbeitsteilung der Geschlechter auf-

gegeben, wie das weitere Beispiel eines Gesanges ausdrucksvollen Inhaltes es zeigt. Nicht vergessen sei das improvisierte Heldenlied, das, wie gleicherweise noch in unserer abendländischen Frühzeit und andernorts, die Heldentaten des Stammes besingt und die Feinde entsprechend verspottet. Heute werden solche Lieder, wie auch bei dieser Aufnahme, von Frauen gesungen als „Symbol des Wertes des Mannes“. Einige charakteristische Bildbeigaben auf der Tasche runden die reichhaltige Platte von musikethnologischem Seltenheitswerte ab. — Java übte starken Einfluß auf Bali, besonders in der Zeit unseres ausgehenden Mittelalters. Während aber auf Java die Sultanate, also die Höfe, Hüter der musikalischen Tradition waren, sind auf Bali die Dörfer Träger der Musikkultur; daraus ergaben sich Kontraste, die die einen die Musik der anderen nicht mehr schätzen läßt, und für den Kenner naturgemäß auch grundlegende Unterschiede. Manches Stück unserer Platte von Bali ist noch völlig unbekannt, so die „Tanzstunde“ junger Mädchen in ihren reizvoll-feinen Klangregistern, ebenso der „Gegong“, ein Bambusfaserinstrument, das man vor dem Munde vibrieren läßt, wobei der Mund die Rolle des Resonators spielt und die Kontraktionen des Kehlkopfes den Ton formen. Das ganze Balineser Leben ist von Musik durchdrungen; von der Wiege bis zum Grabe ertönt sie, bei allen Zeremonien bis hin zu den Inkantationen. Immer verbunden mit Tanz. Wie der Tanz ist auch sie rituell fundiert und immer eine „Opfergabe“. Der erste Teil der Platte ist dem Gamelan gewidmet, dieser Musik eines klingenden und vielfach schattierten Bewegungsstromes; das Orchester ist hier besetzt mit zwei Tamburs (männlich-weiblich), sechs Paar Metallophenen, drei Gongs, zwei Paar Cymbeln und einer Flöte. „Kébiar“ ist, seltener Fall bei dieser traditionellen Musik, eine interessante Neuschöpfung von vor vierzig Jahren. Ein archaischer Kriegertanz folgt, voll geballter Energie, sodann ein „Heiliger Tanz“, getanzt von zwei kleinen Mädchen, die nach der Pubertät diesen „Légong“ nicht mehr tanzen dürfen; dann die Tanzdarstellung des mythischen Vogels Garouda nach einem Drama aus dem indischen „Ramayana“, also der Gattung des Kekawin zugehörig. Die „Tanzstunde“ beschließt die erste Plattenseite, welche insgesamt in Sanour im Süden der Insel aufgenommen wurde. Der zweite Teil der Aufnahmen stammt aus dem kleinen Gebirgsort Iseh im Zentrum von Bali. Einem der wenigen profanen Lieder, die auf dem Lande am Ende von Festen gesungen werden, folgt das Maultrommelstück. Der Rest der Platte ist der Musik des Schattenspieltheaters mit dort üblicher kleiner Musikbesetzung gewidmet, dem große magische Kraft zugeschrieben wird. Im ganzen Fernen Südosten ist diese Schattenspielkunst Erzieher und Stilbildner des Volkes. *Andreas Liess*

INTIME KAMMERMUSIK / Kleine Mozart-Diskographie

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sonaten für Klavier und Violine B-Dur, KV 454, A-Dur, KV 526

gespielt von

1. Carl Seemann, Wolfgang Schneiderhan. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 250, 33 U, DM 24.—
2. Louis Kentner, Yehudi Menuhin. His Master's Voice, E 90 901, 33 U, DM 24.—
3. Clara Haskil, Arthur Grumiaux. Philips, AL 00 338, 33 U, DM 24.—

Die beiden Sonaten für Klavier und Violine von Mozart zählen zu den bedeutendsten Schöpfungen. Gewiß nicht zufällig sind sie dreimal auf einer Platte vereinigt. In der Spätzeit von Mozarts Leben entstanden, sind sie Zeugnisse idealer Kammermusik, nicht nur ausgewogen in der Form und in der Bezogenheit der thematischen Substanz, sondern vor allem im Hinblick auf eine ideale Partnerschaft. Melodisches Geschehen und harmonischer Untergrund wechseln ständig in ihrer Verteilung auf die beiden Instrumente, besonders reizvoll dann, wenn das Klavier die Führung übernimmt und die Violine linear auseinandergefaltete Akkordik gibt. Die langsamen Sätze gehören unstreitig zum Edelsten, was das 18. Jahrhundert hervorgebracht hat, nicht minder die virtuos ausgezierten Ecksätze, die vollendete Gesellschaftskunst der Zeit darstellen. Der Schallplattenfreund, der stärker als der Konzertbesucher gewöhnt ist, auf Feinheiten zu lauschen, dürfte hier die Erfüllung aller seiner Wünsche finden. Selten spiegelt ein Kunstwerk so lauter und rein eine Musikgesinnung, wie sie in diesen beiden Sonaten zum Ausdruck kommt.

Wolfgang Schneiderhan und Carl Seemann musizieren die beiden Werke mit einer Präzision ohnegleichen. Ihr Ton ist hell, spitz und klar, die Passagen perlen, die melodischen Phrasen spannen sich in weiter Kantabilität. Man wird in dieser Interpretation ein Musterbeispiel für klassische Objektivation eines Musizierstils sehen, der, noch verwurzelt in der Welt des Rokoko, zu geistiger Klarheit vordringt und in zuchtvoller Form nicht nur die Architektur der Sätze entschleiern, sondern mit Hilfe eines ausgesprochen glasklaren

Stils etwas von jener überzeitlichen Atmosphäre verkörpert, die uns heute wieder mit ihrem Drängen nach logischer Erkenntnis und kühler Sachlichkeit so nahe steht.

Anders Louis Kentner und Yehudi Menuhin. Hier wirken die Sonaten weiträumiger, ein wenig imposanter, bedingt durch langsamere Zeitmaße, aber auch kontrastreicher durch deutliches Absetzen der Phrasen. Menuhins Spiel scheint markig und kernhaft, fast ein wenig impulsiv mit der Tendenz zur Dominanz des Violinklanges. Eine vornehme Wärme zeichnet die breiten Kantilenen aus, die offensichtlich eine individuelle Gestaltung vertragen. Faszinierend, wie oft gleichsam schwerelos eine melodische Episode angesetzt, zur Steigerung gebracht und in ruhigem Zurücksinken beendet wird. Zweifellos eine Interpretation, die auf persönliche Gestaltung abzielt, ohne die Grundwerte Mozartscher Kunst zu verzeichnen.

Clara Haskil und Arthur Grumiaux bieten weitere Aspekte werkgerechter Darstellung. Trotz aller perlenden Läufe fällt ein abgedunkelter Klavierklang auf. Die Phrasen werden zu Klangflächen gebunden und bilden damit einen nuancenreichen Hintergrund. Einzelzüge gewinnen fast arabeskenhafte Bedeutung; im Ganzen freilich wirkt die Gestaltung weicher und fraulicher, als man es erwartet. Der Geiger hingegen verleiht seinem Part jene biegsame Klanglichkeit, die auf ein pointiertes Interesse gerichtet ist und französischen Esprit mit schwebender Zärtlichkeit im Ausdruck verbindet. So entsteht ein ausgewogenes Zwiegespräch, wohl geeignet, Mozarts Kunst uns erneut nahezubringen.

Günter Hauswald

HÄNDELS „POROS“ / Ein Dokument barocker Opernkunst

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Poros, Oper in drei Akten. Günther Leib, Philine Fischer, Margarete Herzberg, Hellmuth Kaphan, Werner Enders, Franz Stumpf, Händel-Festspielorchester Halle, Dirigent: Horst-Tanu Margraf. Eterna 820048/050, 3 Platten, 33 U

Sie stand bisher nicht in vorderster Front der Händel-Renaissance, diese Oper „Poros“ von 1731, obwohl mindestens schon Leichtertritt vor fast 40 Jahren auf viele in ihr verborgene Schönheiten, namentlich des letzten Aktes, aufmerksam gemacht hatte. Jener im wesentlichen von Göttingen her dirigierten Renaissance stellt darum diese

Aufnahme mit vollem Recht einmal die Hallesche Händelpflege gegenüber; dort stand dieser „Poros“, wie der Titel nach der neuen Übersetzung heißt, seit 1956 schon auf dem Festspielprogramm und hat sich seitdem die Gunst des Publikums zu erhalten vermocht: 40 Aufführungen zählte er bisher in Halle, einige weitere in Gastspielen in Ber-

lin, Göttingen und Hamburg. Gewiß haben sich gegen die freie Form der Nachdichtung und besonders gegen die Verlängerung der Arientexte Bedenken erhoben (vgl. *Musica* 1956, Heft 7/8, S. 510), aber man muß gerade deswegen um so dankbarer sein, daß nun durch diese hervorragende Aufnahme mit den gleichen Künstlern von damals unter der gleichen Regie von Heinz Rückert und der gleichen musikalischen Leitung von Horst-Tanu Margraf — nur eine einzige Umbesetzung nennt das Solistenverzeichnis — die Propagierung jener leitenden Ideen von damals und damit die breiteste Diskussion über den Weg der Halleschen Händel-Interpretation ermöglicht wird. Ob es nötig war, die noch in der szenischen Erstaufführung verwendeten italienischen Namen der einzelnen Gestalten durch neu erfundene indische Namen zu ersetzen, mag verschieden beurteilt werden. Aber solche kleinen Korrekturen können den eminenten musikalischen Wert dieser Aufnahme nicht beeinträchtigen; sie entspricht in der fast überraschenden Plastik von Wort und Ton, der letzten Klarheit der Sprache und der Subtilität des Orchesterklangs hohen Ansprüchen. Der Dirigent ist sicher ein Mann mit sensiblen Nerven für die Welt Händels, der dieses Sensorium auch auf seine Künstler zu übertragen wußte. Besonders die Gestaltung der Rezitative zeugt davon; sie

sind sehr labil gehalten, von manchmal auffallender Gemächlichkeit der Tempi bis zu dramatischen Ausbrüchen oder ironisierendem Geflüster. Unter den Arien verdienen vielleicht die beiden Duette am Ende des ersten und besonders am Anfang des zweiten Akts musikalisch und in der Wiedergabe durch Philine Fischer und Günther Leib die Palme — allein um ihretwillen möchte man dieser Oper, d. h. aber zunächst einmal dieser Aufnahme eine breiteste Bekanntheit bei Fachleuten und Musikfreunden wünschen. Ein Zug zur Volkstümlichkeit, zu unmittelbarer Verständlichkeit der inneren und äußeren Linien des Librettos und seiner Übersetzung in die Welt der Musik ist unverkennbar; dennoch behält das Händelsche Pathos, besonders etwa dort, wo Soloinstrumente wie die Violine von Maria Vermes das Wort haben, den edlen Hauch kammermusikalischer Würde. Die Titelpartie stattete Werner Enders mit einer reichen Skala von Gefühlswerten und Affekten aus; dem Freund und Feldherrn des Poros leiht Hellmuth Kaphahn seine herrliche Stimme. Am wichtigen Cembalo waltet Kurt Scharmacher mit Prägnanz seines Amtes. Alles in allem: Man sagt nicht zu viel, wenn man diese Aufnahme ein Dokument der Händel-Pflege nennt, wahrscheinlich sogar eines der bedeutendsten aus dem Jahre 1959.

Otto Riemer

WETTSTREIT DER INSTRUMENTE / Der Solist hat das Wort

JOHANN SEBASTIAN BACH: Violinkonzert E-Dur BWV 1042; Violinkonzert a-Moll BWV 1041. Felix Ayo, Roberto Michelucci. Philips Stereo AY 835007, 33 U, DM 32.—

Diese beiden Violinkonzerte Bachs sind Lieblingsstücke unserer Geiger und besitzen bei den Musikfreunden einen geradezu populären Ruf. Darum dürfte diese Aufnahme allein schon ihre Aufmerksamkeit erregen. Aber noch ein anderes Moment charakterisiert diese Platte. An der Wiedergabe des italienischen Ensembles „I Musici“ spürt man das Bemühen um unantastbare Objektivität, die alles vermeiden will, was einem subjektiv-romantischen Empfindungston ähneln könnte. Die dynamische Gradlinigkeit und Straffheit werden beinahe überbetont; das verleiht der Wiedergabe eine gewisse Härte, die ihren wenn auch kalten Glanz ausstrahlt. Das rhythmische Element ist sehr stark akzentuiert, so daß es fast wie ein diszipliniertes Prinzip wirkt. Die technische Wiedergabe ist ohne allen Tadel. Die stereophonische Klangplastik wirkt hier durch die Raumordnung des Klanges wie ein Ausgleich zu der etwas steifen dynamischen Flächigkeit.

Die Solisten, im E-Dur-Konzert Felix Ayo und im a-Moll-Konzert Roberto Michelucci musi-

zieren mit dem Streicherensemble in schöner organischer geschlossener musikalischer Verbundenheit.

J. H.

ANTONIO VIVALDI: Vier Konzerte für verschiedene Instrumente, Streichorchester und Generalbaß. Ensemble instrumental „Sinfonia“ und Solisten. Dirigent: Jean Witold. — Vogue MC 20 043, 33 U, DM 24.—

Aus dem noch kaum übersehbaren Instrumentalwerk Vivaldis, das seit einigen Jahren eine überraschende Wiederbelebung erfährt, bringt die vorliegende Aufnahme vier Konzerte, die einen starken Eindruck vom unerschöpflichen Experimentiergeist, vom Einfallsreichtum und von der stilistischen Wandlungsfähigkeit des vielgesichtigen Meisters zwischen Barock und Rokoko geben können. Zwei der Werke sind für Deutschland Erstaufnahmen: ein rustikales, sehr virtuosos B-Dur-Konzert für zwei Violinen und ein großartig klangvolles D-Dur-Konzert für zwei Violinen und zwei Violoncelli (nicht op. 4 Nr. 4, wie das Etikett angibt!). Der naiven, aber durchaus nicht flachen Musizierfreude und Vitalität dieser Werke wird das französische Ensemble durch bestechend lebendiges, differenziertes und temperamentvolles Spiel und mit historischem Verständnis vorbildlich

gerecht. Die Aufnahme ist ohne auffallenden virtuosens Glanz, aber voll unorthodoxer Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, die für kleine spieltechnische Unebenheiten reichlich entschädigt; aufnahmetechnisch ist die Platte sehr klar, realistisch und ausgewogen, für deutsche Ohren vielleicht ungewohnt (aber nicht unangenehm) hell.

L. F.

FRANCESCO GEMINIANI: *Fünf Concerti grossi*, op. 7; Felix Ayo und Walter Galozzi, Bruno Giuranna, Enzo Altobelli. Philips AL 00 447, 33 U, DM 24.—

In der Serie Monumenta Italicae Musicae ist das Concerto grosso bereits mit Schöpfungen von Corelli, Vivaldi und Marcello vertreten. Ihnen schließt sich jetzt Francesco Geminiani an. Der Musikhistoriker kennt ihn als Schüler Corellis und weiß, daß er nach kurzen Konzertmeisterjahren im Orchester der Neapeler Oper England zu seiner Wahlheimat machte und in London mit Händel gemeinsam konzertierte. Seine Werke, an Zahl nicht eben sehr reich, waren bisher verhältnismäßig wenig bekannt, und nur seinen Violinsonaten begegnete man gelegentlich. Die von Franz Giegling betreute Auswahl von fünf Concerti grossi aus Geminianis op. 7 geben uns also die willkommenen Möglichkeit, dem Lucaner endlich einmal gewissermaßen voll ins Gesicht zu sehen. Welchen Eindruck gewinnen wir? Den eines Komponisten, der uns zwar nicht durch große und innerlich kraftvolle musikalische Gedanken fesselt, wohl aber durch eine gewisse geistige Beweglichkeit anspricht, auch dann, wenn die Substanz zuweilen etwas dünn ist. Die Mehrheit der Konzerte fügt sich dem viersätzigen Typus des Concerto da chiesa. Einzelne Sätze heben sich heraus, so die langsame Einleitung in op. 7 Nr. 5, die sich mit dem folgenden Allegro zur französischen Ouvertüre verbindet, ferner das überraschend elegische und empfindsame Grave in dem schönen d-Moll-Konzert. Amüsant ist das B-Dur-Konzert. Aus z. T. ganz kurzen Sätzchen bunt geflickt, gibt es einen ausgezeichneten Begriff von der ein Jahrhundert älteren Instrumentaltalkanzone, aus deren Urmutterstoß alle konzertanten Instrumentalformen des 17. Jahrhunderts hervorgingen. Die Wiedergabe obliegt auch hier den ausgezeichneten, uns bereits vom Konzertsaal bestens bekannten „Musici“. Sie sind seit Jahren im italienischen Settecento zu Hause und haben ihren prachtvollen musikantischen Impetus durch ihre hohe Klangkultur nicht dämpfen lassen. Auch an diesen Concerti bewährt sich diese Solistengemeinschaft von neuem. Nur eine Kleinigkeit sollten sie beachten: wenn ein langsamer Satz dominantisch (oder mit phrygischem Schluß) endet, muß der nachfolgende Allegrosatz sofort anschließen. Eine lange Pause bis zum Eintritt des Allegros hebt den hinweisenden Sinn des offenen Schlusses auf.

K. W.



JOSEPH HAYDN: Trompetenkoncert Es-Dur; LEOPOLD MOZART: Trompetenkoncert D-Dur. Solist: Roger Delmotte; Kammerorchester; Leitung: Serge Baudo. Vogue MC 20 117, 33 U, DM 15.50

Die klassische Sololiteratur für Trompete beschränkt sich auf einige wenige Gelegenheitswerke. Zwei der schönsten Kompositionen, die Trompetenkonzerne von Leopold Mozart und von Joseph Haydn, sind mit dem hervorragenden französischen Solisten Roger Delmotte und einem Kammerorchester unter Serge Baudo vereinigt. Leopold Mozarts Konzert ist noch für die hohe Barock-Trompete geschrieben. Strahlende Höhe und kammermusikalische Figuration bestimmen den Charakter des Soloparts. Haydn schrieb sein Werk 1796 für die damals gerade erfundene Klappen-Trompete, die eine erstaunliche Chromatik und eine virtuose Geläufigkeit gestattete. Der musikalischen Qualität der Aufnahme entspricht leider nicht immer die technische Realisation. Das Orchester klingt gegenüber dem Solisten relativ dumpf und entfernt. Die Forte-Stellen zeigen mitunter einen erheblichen Klirrfaktor, der sich beim Abhören mit empfindlichen Hochtönen-Lautsprechern oft störend bemerkbar macht. K. Wd.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klavierkonzert d-Moll KV 466; Klavierkonzert A-Dur KV 488, Rudolf Serkin, Philadelphia Orchestra, Columbia Symphony Orchestra, Dirigenten: Eugene Ormandy, Alexander Schneider. Fontana CL 699 030, 33 U, DM 24.—

Die alten und neuen Freunde Rudolf Serkins werden sich freuen, ihm hier als Mozartspieler begegnen zu können. Man wird sich kaum eine Wiedergabe denken können, die dem Stil und Geist der beiden beliebten Konzerte besser gerecht werden könnte. Auch die Koppelung gerade dieser beiden Meisterwerke ist äußerst gelungen. Das subjektive d-Moll-Konzert, das unmittelbar

auf Beethoven weist, der es auch besonders schätzte und selbst spielte, steht in wohlberechnetem Gegensatz zu dem poetischen A-Dur-Konzert, das sich zwar stärker an den Rahmen der Gesellschaftskunst hält, ihn aber nicht nur mit virtuoser Kunstfertigkeit, sondern mit beseeltem Inhalt erfüllt. Serkin läßt diese Kontraste durchaus deutlich werden. Orchester und Solist sind akustisch vorzüglich eingefangen, und weder künstlerisch noch technisch lassen beide Aufnahmen irgendwelche Wünsche offen. F. B.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Flötenkonzert KV 313. LUIGI BOCCHERINI: Flötenkonzert D-Dur, Menuett D-Dur. Carlo Vannuzzi, Orchester der Wiener Konzertvereinigung, Südwestdeutsches Kammerorchester, Dirigenten: Ernest Matisson, Friedrich Tilegant. *Classique K 11042*, 33 U, DM 19.—

Zwei Flötenkonzerte, das anmutige, feine erste Mozart-Konzert und das aus zwar etwas größerem, aber doch edlem Holz gezimmerte Boccherini-Konzert D-Dur vereint diese Platte. Beide sind Virtuosen-Konzerte, Auftragswerke, vom Solopart her gesehen, aber doch Meisterwerke, die dem Instrument so sehr auf den Leib geschrieben sind, daß man darüber manche allzu spielerisch leichte und konventionelle Seite der Melodik überhört. Solche Gelegenheitswerke wollen in erster Linie unterhalten und das Können des Solisten in hellem Licht erscheinen lassen. Der italienische Flötist Vannuzzi läßt keine leere Stelle aufkommen. Sein Ton besitzt eine schwebende Eleganz; er verbindet sich auf eine höchst spirituelle Weise mit den Instrumenten des Orchesters, ja, er schimmert und funkelt in artistischen Einzelheiten so bezaubernd, daß man nicht müde wird, diesem famosen Virtuosen zu lauschen. Die Platte ist auch technisch gut. Der naive, kapriziöse, unverwechselbare Ton der Flöte überträgt sich schwerelos auf die Platte, um so mehr, als die beiden Dirigenten mit ihren Orchestern rhythmisch genau und klinglich durchsichtig begleiten. E. Lt.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Fagott und Orchester, KV 191. Sechs Prager Deutsche Tänze KV 509. Zwei Märsche KV 335. Rudolf Klepač. Mozarteum-Orchester, Dirigent: Ernst Märzendorfer. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 297, 33 U, DM 24.—

Nur die Fachleute wissen, daß Mozart für den Spaßmacher unter den Blasinstrumenten, für das Fagott, ein eigenes Konzert geschrieben hat. Man begegnet ihm äußerst selten. Man hat es offenbar bis heute nicht besonders ernst genommen. Obwohl es der Salzburger Meister mit 18 Jahren komponiert hat, ist es ein Meisterwerk in seiner Art, ein geniales Jugendwerk. Die Aufführung ist mit Lust, Liebe und bester Stilverfeinerung auf die Platte gebannt. Der Solist Rudolf Klepač ist ein Meister des Fagottspiels, er gibt den Läufen, Sprüngen und der Kantabilität seines Parts jene

gute Laune, wie sie dem Wesen dieses Instruments gemäß ist. In manchen gesanglichen Momenten allerdings kann auch dieser hervorragende Solist nicht verhindern, daß der Ton den Charakter des Fagotts vorübergehend verläßt und den Anschein, oder den Beiklang eines Saxophons annimmt. Das mag an der Aufnahmetechnik liegen; einen entscheidenden Nachteil aber bringt dieses Dilemma nicht mit sich, dafür ist die Wiedergabe im Ganzen zu originell, was sich auch in der sorgsamsten Anteilnahme des von Ernst Märzendorfer geleiteten Orchesters dokumentiert. Auf der Rückseite der Platte begegnen wir köstlichen Beiträgen des geselligen Mozart. Vor allem die Deutschen Tänze aus der Zeit des „Figaro“ sind in ihrem vergnügten Instrumentarium, in ihrer tänzerischen Lust von den Ausführenden glänzend erfaßt. E. Lt.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Tripelkonzert C-Dur op. 56. David Oistrach, Sviatoslav Knushevitzky, Lev Oborine. Philharmonia Orchestra, Dirigent: Sir Malcolm Sargent. *Columbia C 70387*, 33 U, DM 19.—

Beethovens Tripelkonzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester, wegen seiner heutzutage als ungewöhnlich empfundenen Besetzung, zugleich aber wegen seiner gegenüber den anderen Konzerten des Meisters geringeren musikalischen Substanz im Konzertsaal nur selten zu hören, wird hier in einer vortrefflichen Aufnahme vorgelegt, die manches Vorurteil zu widerlegen in der Lage ist. Die Wiedergabe des Konzerts, das als „Sinfonia concertante“ eigentümlich zwischen Concerto grosso und sinfonischem Konzert schwankt, läßt in musikalischer wie in technischer Hinsicht kaum einen Wunsch offen. Die drei sowjetischen Künstler sind glänzend aufeinander eingespielt und werden von Sir Malcolm Sargent höchst musikalisch und einfühlsam begleitet, so daß das themenreiche, rhythmisch scharf konturierte Allegro, das innige As-Dur-Largo und das übermütige von Polonaisenrhythmen bestimmte Rondo alla Polacca zu einer hinreißenden musikalischen Einheit geführt werden. Unter den Solisten überragt David Oistrach seine beiden Triogenossen (besonders den in der Intonation nicht ganz sicheren Cellisten) nicht unerheblich und zeigt einmal wieder, welch hervorragender Musiker er ist. Technisch ist die Aufnahme makellos und gibt ohne irgendwelche Beeinträchtigungen auch auf mittleren Wiedergabegeräten eine bemerkenswerte, wohlausgesteuerte Klangfülle.

WIB

JOHANNES BRAHMS: Violinkonzert D-Dur, op. 77. David Oistrach, Sächsische Staatskapelle Dresden, Dirigent: Franz Konwitschny, Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 199, 33 U, DM 24.—

Das einzige Violinkonzert von Brahms, ein echtes Meisterwerk seiner Art, besitzt viele Freunde. Die

drei Sätze mit ihrer imposanten Sinfonik, aber auch mit ihrem virtuoson Solopart, spiegeln den Typ einer konzertanten Aussage, die Gültigkeit aufweist. Die Klangstruktur des Werkes kommt an sich dem Mikrophon wenig entgegen; denn nur allzu leicht werden orchestrale Ballungen verzerrt, verlieren heikle Bläserepisoden an Substanz. Um so bedeutsamer daher die Sauberkeit der vorliegenden Aufnahme. Unter Franz Konwitschny musiziert die Dresdener Staatskapelle nicht nur mit vornehmer Zurückhaltung, sondern auch mit jener klanglichen Durchsichtigkeit, die stets Kennzeichen eines hochwertigen Orchesters darstellt. David Oistrach aber geigt den Part mit ausgesprochen noblem Ton, im ersten Satz mitunter fast rhapsodisch ausschweifend, im zweiten Satz sehr verinnerlicht und im Finale endlich sehr akzentuiert. Er trifft damit genau die Spielvorschrift „Allegro giocosso, ma non troppo vivace“.

G. H.

PETER TSCHAIKOWSKY: *Erstes Klavierkonzert*. Conrad Hansen, Rias-Symphonie-Orchester, Dirigent: Wolfgang Sawallisch. *Classique H 13 174*, 33 U, DM 13.50

Auf einem Dutzend Platten wohl liegt das effektvolle Klavierkonzert in b-Moll von Peter Tschaikowsky vor. Hier ist Solist Conrad Hansen, der von seinem einstigen Lehrer Edwin Fischer noch die im 19. Jahrhundert wurzelnde Tradition bewahrt. Er gibt dem brillanten ersten Satz jeglichen Impetus und schafft in der feinsinnigen Ausdeutung lyrischer Partien große Kontraste zu den massiven Akkordballungen und den bravourösen Oktavenstürzen. Stille Versenkung in die Melodik zeichnet das Andantino semplice aus, das der Interpret ganz aus sich selbst sprechen läßt. Das Finale gewinnt unter seinen technisch unfehlbaren

Händen leidenschaftlich erregten Aspekt und rhythmische Zündkraft, blühenden Klang aber auch im schwergerischen Seitenthema. Eine letzte mitreißende Wirkung erzielt Conrad Hansen in der Steigerung der Coda. Seine Leistung rundet sich durch die Mitwirkung des von Wolfgang Sawallisch geleiteten Rias-Symphonie-Orchesters zur Ganzheit. Solopart und Akkompagnato sind dynamisch und agogisch minutiös aufeinander abgestimmt.

H. S.

ARAM KHATCHATURIAN: *Violoncellokonzert*. MAX BRUCH: *Kol Nidrei op. 47*. André Navarra, Orchestre de L'Association des Concerts Colonne, Dirigent: Pierre Dervaux. *Odeon OLAX 1001*, 33 U, DM 16.—

Im Gegensatz zum Klavier- und Violinkonzert bekommen wir das Cellokonzert (1946) Khatchaturians nur selten zu hören. Die Aufnahme schließt in geglückter Weise die bestehende Lücke im Schallplattenrepertoire. André Navarra verleiht dem kraftvollen, eigentümlichen, aber unkomplizierten und unmittelbar ansprechenden Werk einen strahlenden Glanz. Seine Gestaltung wirkt schwungvoll und musikantisch. Die Wahl des zweiten Werkes von Bruch ist aus stilistischen Gründen nicht sehr günstig getroffen, obwohl der Solist auch hier sein vortreffliches Spiel meisterhaft in den Dienst „seelenvoller“ Spätromantik stellt. Der warme volle Ton und vor allem in höheren Lagen intonationssaubere Klang des Cellos kommt der volkstümlichen Melodik des Stückes dankbar entgegen. Von einem anfänglichen, sich aber bald verlierenden leichten Nebengeräusch (im „Kol Nidrei“) abgesehen, ist die Platte in technischer Hinsicht einwandfrei. Leider enthält die Plattentaschenrückseite keine Angaben über Komponisten, Künstler und Werke.

G. W.

DIE FARBIGE WELT DER SCHALLPLATTE / Ein Querschnitt

Oper

CARL MARIA VON WEBER: *Der Freischütz*. Elisabeth Grämer, Lisa Otto, Rudolf Schock, Hermann Prey, Karl Kohn, Gottlob Fricke, Ernst Wiemann u. a. Die Berliner Philharmoniker. Dirigent: Joseph Keilberth. *Electrola E 90 956/58*, drei Platten, 33 U, DM 72.—

Es ist schwer, eine Oper wie Webers „Freischütz“ in gültiger Form zu interpretieren. Allzu sehr hat die Praxis das Repertoirestück zersplittert. Ein Neubesitz kann nur durch unbedingte Werktreue gewonnen werden. Die vorliegende Aufnahme erfüllt diese Forderung in hohem Maße, auch wenn der Dialogtext gelegentlich notwendige Retuschen erfahren hat. Erfreulich erscheint die durchweg originale musikalische Gesamtkonzeption, so daß eine Aufnahme gewonnen wurde, die als

authentisch anzusprechen ist. Problematisch freilich bleibt auch hier die dynamische Abstufung von Musik und gesprochenem Wort. Fast scheint es, als ob die beiden Bereiche in ihrer Eigengesetzlichkeit wohl akustisch überzeugend erfaßt wurden, innerhalb des gesungenen und gesprochenen Gesamtablaufes jedoch nicht immer die notwendige innere Spannung aufweisen. Die Schallplatte könnte hier gegenüber Bühnenaufführungen noch manche Intensivierung der dramaturgischen Substanz bringen. Erfreuliche Ansätze hierzu sind in der Wolfsschluchtzene spürbar, die vielleicht am stärksten an die optische Komponente gebunden ist; doch bietet gerade diese Aufnahme Gelegenheit zu beobachten, wie ein gesteigertes musikalisches Geschehen die Illusionskraft weckt, und man erkennt, wie genial Weber doch diese

melodramatische Szene entworfen hat, deren erregende Substanz oft genug im Theater untergeht. Es ist ein Vorzug der Aufnahme, hier gleichsam unbehelligt von allem Optischen den musikdramatischen Kern herauszuschälen. Joseph Keilberth als Dirigent tut dies mit der Sensibilität des feinnervigen Musikers, der auf straffe Tempi hält und so das musikalische Geschehen aller falschen Romantik entkleidet. Er musiziert aber andererseits auch mit jener behutsamen Nachgiebigkeit, die das Echte romantischer Klangwelten aufspürt. So ergibt sich ein sehr dezentes Musizieren, bei dem die Singstimmen allen Glanz entfalten können. Ausgesprochen schöne Stimmen sind es, die solistisch wie ensemblemäßig helle Freude auslösen. Hervorgehoben seien nur Elisabeth Grümmer als Agathe mit ihren weichen Lyrismen, Lisa Otto als Anchen mit kapriziöser Anmut und Rudolf Schock als Max. Der Opernfreund wird gerade an dieser Aufnahme mit den ausgezeichneten Berliner Philharmonikern mancherlei Schönheiten entdecken. G. H.

EUGEN SUCHON: *Krútnava (Katrena)*, Oper in sechs Szenen. Solisten, Orchester und Chor des Nationaltheaters Bratislava. Dirigent: Zdeněk Chalabala. Supraphon LPV 151/153, 33 U, DM 72.—

Eugen Suchoň's „Katrena“ steht im Begriff, sich an den westeuropäischen Opernbühnen durchzusetzen. Die Faszination, die von der zwar folkloristisch beeinflussten, hauptsächlich aber durch neuartige Klänge fesselnden und in der Substanz ihrer melodischen, rhythmischen und harmonischen Bildungen noch ganz „unverbraucht“ wirkenden Partitur ausstrahlt, läßt an Parallelen bei Bartók und Janáček denken. Eines muß an der technisch bemerkenswert gut ausgesteuerten Aufnahme vor allem gerühmt werden: daß sie es vermochte, die Atmosphäre dieser Oper in geradezu beklemmender Weise einzufangen und auf den Hörer zu übertragen. Zweifellos hat hieran die Wiedergabe in der Originalsprache, an deren „melodischen Fluß“ das Melos des Werkes sich eng und sehr glücklich anlehnt, einen nicht unwesentlichen Anteil. Aber auch vom rein Musikalischen her betrachtet, sind die Voraussetzungen für eine Opernaufnahme der Spitzenklasse hier in idealer Weise gegeben. Jeder Takt des Geschehens wird von dem durch Zdeněk Chalabala mit disziplinierter Vitalität und äußerst differenziertem klanglichem Spürsinn geführten Ensemble mit intensiver Spannung erfüllt — sei es in den großen chorischen Szenen des ersten, dritten und sechsten, den dramatischen Ensembles des zweiten und vierten oder in der großangelegten Solo-Szene des fünften Bildes. Dabei werden die verschiedenen Träger der ungemein bildkräftigen, dramatisch-musikalischen Aussage — Chor, Solisten, Orchester — dynamisch sehr wirksam gegeneinander abgegrenzt, so daß trotz zuweilen betont profilierter Detailzeichnung (so die vor-

züglichen Holzbläser!) der Eindruck vollkommener Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Ausführung entsteht: eines idealen Ineinanderwirkens verschiedenster Kräfte- und Klanggruppen. Von den Solisten (es können hier nur die drei Hauptdarsteller genannt werden) kann man nur neidisch erfüllt sagen, daß wir ein solches Aufgebot erstklassiger Stimmen an einer mittleren Bühne schwerlich präsentieren könnten. Margit Cseszányiová gestaltet die Titelpartie nicht ihrem prachtvoll ebensmäßig durchgebildeten, leuchtenden Sopran ganz vom Hochdramatischen her: eine packende Leistung, der indes auch lyrische Moment reinsten sinnlichen Wohllauts nicht abgehen. František Zvarik (Stelina) überzeugt namentlich durch den weiten Ambitus seiner Ausdrucksskala, deren Dynamik im Forte gelegentlich etwas zu machtvoll erscheint, während sie im zarten Piano etwas unbeschreiblich Rührendes gewinnt, das der Figur Leben und Wärme gibt. Lubomir Havlák erreicht als Ondrej vor allem in der großen Auseinandersetzung des 4. und in dem Wahnsinnsmonolog des 5. Bildes außerordentlich beeindruckende Höhepunkte dramatischer Gestaltungskraft. J. v. H.

Sinfonien

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Neunte Sinfonie*. Berliner Symphoniker und ein Festspiel-Chor, Dirigent: Leopold Ludwig. Das Heiligenstädter Testament, gelesen von Werner Krauss, Franz Grillparzers Grabrede, gelesen von Albin Skoda. *Classique X* 11303, 33 U, DM 38.—

Ludwigs Darstellung der 9. Sinfonie hält sich im Rahmen der Konvention, ist aber erfreulich unpathetisch und objektiv. Den gewaltigen ersten Satz legt er breit an, ist im Presto des zweiten nicht zu schnell und versucht, dem dritten den großen Atem zu geben. Der Schlußsatz hat Würde und frohe Ergriffenheit ohne Übertreibung des Gefühls. Leider standen dem Dirigenten nicht gleichwertige Mitgestalter zur Verfügung: das Orchester ist provinziell und streckenweise müde und unpräzise, der Chor zwar frisch, aber über seine stimmlichen Qualitäten wie über die der Solisten kann man schwer ein Urteil abgeben, da die Aufnahme die einzelnen Glieder des großen Klangkörpers nicht genügend differenziert wiedergibt. Sie ist an sich nicht schlecht: die Dynamik ist genügend breit, doch klingt im Tutti alles zu sehr zusammen. Stimmliche Ungleichheiten im Quartett der bewährten Solisten können ebenso gut Mängel der Raumakustik oder der Mikrofonanstellung sein. — Eine Seite der beiden Platten ist dem gesprochenen Wort vorbehalten. Werner Krauß spricht das Heiligenstädter Testament: etwas zu monoton verhalten, wie eine Stimme aus dem Grabe. Sympathischer ist die Art, wie Albin Skoda die Reden Grillparzers bei der Beisetzung und bei der Einweihung des Beethovenendenkmals vorträgt. Die Ausstattung —

Plattentasche, Textbuch und Kassette — ist ge-
diegen und geschmackvoll. F. B.

JOHANNES BRAHMS: Vierte Sinfonie. Berliner
Philharmoniker, Dirigent: Wilhelm Furtwängler.
Electrola E 90995, 33 U, DM 24.—

Als Brahms-Dirigent ist Wilhelm Furtwängler auf Langspielplatten kaum vertreten; um so mehr freuen wir uns, daß jetzt eine Aufnahme der Vierten vorgelegt wird, die während eines öffentlichen Berliner Konzerts vom 24. Oktober 1948 gefertigt wurde. Daß da, vom Standpunkt der heute üblichen technisch-klanglichen Forderungen aus, keine Höchstleistung zustandekommen konnte, ist begreiflich; als geschichtliches Dokument aber ist die Platte von unschätzbarem Wert. Denn aus ihr kann man Furtwänglers gesamte Brahms-Auffassung deutlich ablesen, eine Auffassung, die mit seiner Generation allmählich auszusterben scheint. Er besitzt noch das Geheimnis, insbesondere in den beiden Ecksätzen die großen Bögen zu wölben und jede Phase des sinfonischen Ablaufs mit Leben zu erfüllen. Eine starke Freizügigkeit in seiner musikalischen Auslegung sei hier jedoch keineswegs verschwiegen; und nicht jeder Partiturleser wird hinterher die Unausgeglichheiten und zahlreichen Temporrückungen billigen, die er als unmittelbarer Konzertbesucher noch hinnimmt. Diese Einwendungen, die durch Einzelbeispiele leicht zu belegen wären, sagen in keiner Weise etwas gegen den bedeutenden Rang der Interpretation, an der auch die Berliner Philharmoniker einen maßgeblichen Anteil haben. W. B.

FRANZ SCHUBERT: Sinfonie Nr. 8 h-moll. Ge-
wandhausorchester Leipzig, Dirigent: Franz Kon-
witschny. Eterna 720 062, 33 U

Das Schallplattenforum gewinnt mit der Eterna-Produktion einen interessanten Zuwachs, wenn Standardwerke von Rang, wie Schuberts „Unvollendete“ so eigen und so profiliert in der Auffassung erklingen wie unter Franz Konwitschny. Seine dirigentische Energie, die in Bruckner-Aufführungen schon aufhorchen ließ, verleugnet sich auch nicht in dieser nach innen gewendeten Aussage, die wie des Komponisten Herz zwischen „Liebe und Schmerz“ zerteilt ist. Das in den Holzbläsern vorzüglich besetzte Orchester bewegt sich in weitgespannter Dynamik, die die klagenden Ausbrüche als Sforzati stärker betont als gewohnt, ein Eindruck, der leicht durch unmerklich angezogene Tempi entsteht. Durch sonore Bässe empfängt der Einleitungsgedanke schon thematisches Gewicht. Edel in der Tongebung schweben die Bläsermelodien. Wie die sehr straff gespielten abgehobenen Baßstellen des zweiten Satzes im Forte zeigen, tendiert man im ganzen zu einer erfreulich unsentimentalen Auffassung, die weniger von dominierender Schwermut als vom Willen zu umrißklarer Zeichnung und prägnanten Akzenten erfüllt ist. G. S.



ANTON BRUCKNER: Vierte Sinfonie. Tschechi-
sche Philharmonie, Dirigent: Franz Konwitschny.
Supraphon D LPV 122/23, 2 Platten, 33 U, DM 24.—

Diese Aufnahme exemplifiziert mit schöner Deutlichkeit die besondere Eigenart des Brucknerschen Orchestersatzes, bei aller Polyphonie, aller Massigkeit und Gesättigtheit des Klangs stets durchsichtig zu bleiben. Das kommt auch einem Werk zugute, das, wie Bruckners Vierte, mehr auf kantable Melodik und flächenhafte Klanglichkeit angelegt ist als auf lineare Differenziertheit. Eine wichtige Voraussetzung dafür ist die Qualität des Orchesters, der Tschechischen Philharmonie, die über ebenso hervorragende Streicher wie Bläser verfügt. Diese insbesondere haben einen Klang von ausgeprägter Eigenart, der ebenso füllig weich wie — etwa bei den Trompeten — gestochen klar und strahlend sein kann. Die Hörner haben manchmal fast etwas von Flöten- oder Fagottregistern an sich, die Streicher einen Ton von ausgesprochener sinnlicher Wärme, der allerdings manchmal ein wenig zu schwelgerisch für Bruckner sein kann. Franz Konwitschny kann auch in dieser Aufnahme als Bruckner-Interpret überzeugen. Er disponiert richtig in den weiten Räumen, die der Komponist formal absteckt, wendet aber auch dem Detail Sorgfalt zu. Außerdem hat er den großen Atem für die gemessenen Tempi der Ecksätze. Das Andante kommt dagegen zu schwer daher. Konwitschny hat sich offenbar an die in überarbeiteten Partituren angegebene Metronomisierung Viertel = 66 gehalten, die aber kaum authentisch sein kann. Sehr eindringlich übrigens das Scherzo, in dem sich die rhythmische Urbegabung des tschechischen Künstlers sinnfällig auslebt und die Prägnanz des Fanfaren-themas von hinreißender Wirkung ist. W. W.

ANTON BRUCKNER: *Siebente Sinfonie*. Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent: Franz Konwitschny. Eterna 820060/061, 33 U, 2 Platten

1884 wurde Anton Bruckners „Siebente“ durch das Leipziger Gewandhausorchester unter Arthur Nikisch uraufgeführt. Jetzt, nach 75 Jahren, zeigt eine Aufnahme desselben Werkes, daß die Leipziger damit ein Stück bester deutscher Musiziertradition repräsentieren, Bruckner noch „im Griff“ haben. Das wird besonders deutlich in klanglicher Hinsicht. Vom modernen, auch keineswegs für alles passenden „Strawinsky“-Klang wenig berührt, entfaltet das Orchester jene Sattheit und Fülle, wie sie dem vom Wagnerschen Klangideal weitgehend inspirierten Komponisten zweifellos vorgeschwebt hat. Das gilt vor allem für das Blech und die tiefen Streicher, besagt aber nicht, daß es etwa an Transparenz fehlte. Konwitschny hat offenbar ein intuitives Gefühl für Bruckner und dessen formale und dynamische Spannweite. Sein Musizierstil ist großzügig in der Linie und läßt die charakteristischen Beziehungen zwischen Form und Klang hervortreten. Konwitschny versteht sich auch auf Kontraste und Steigerungen. Daß er die äußerste Präzision nicht immer wahr, verspricht nichts, eher schon, daß die in der „Siebenten“ ohnehin nicht sehr scharfen rhythmischen Konturen nicht stärker ausmodelliert werden. Technisch kann die Aufnahme wohl befriedigen. Ihr Rauschpegel ist sehr niedrig gehalten, anscheinend allerdings etwas auf Kosten der Höhen und damit des Glanzes. W. W.

Orchesterwerke

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: *Ein Sommernachtsstraum: Hochzeitsmarsch — Rüpeltanz — Notturmo*. Londoner Symphonie-Orchester, Dirigent: Peter Maag. Decca VD 659, 45 U, DM 8.—

Drei Stücke aus Mendelssohns genialer Bühnenmusik wurden hier auf einer Kleinplatte zusammengeschritten. Schade, daß die Ouvertüre, der große sinfonische Wurf des 17-jährigen, nicht mit einbezogen wurde, die dem Gesamtwerk erst richtig den märchenhaften Reiz und das Gefüge des sinfonischen Ablaufs verleiht. Peter Maag musiziert mit dem Londoner Symphonieorchester duftig, konventionslos, von Pathos und Sentimentalität entstaubt. Das Orchester reagiert feinnervig, agil, aber präzisiert und konturengerundet. Aufnahme-technisch gibt es keine Beanstandungen. J. R.

OTTORINO RESPIGHI: *Antiche Danze ed Arie per liuto*. Orchestra Sinfonica Romana, Dirigent: Franco Ferrara. Ricordi MRC 2001, 33 U

An diesen drei Suiten mit klassischen Tänzen spürt man, wie intensiv sich der impressionistische Klangmaler Respighi mit der strengen Musik des Barock auseinandergesetzt hat. Die Synthese des vollen, satten Orchesterklanges mit der strengen Gemessenheit der alten Tanzformen gerät durch

Respighi zu selbständiger Gültigkeit, die ein Charakteristikum in den vielfältigen Wandlungen unserer musikalischen Gegenwart ist, die trotz aller umstürzlerischer Rücksichtslosigkeit sich doch immer der Verbindung mit der Vergangenheit bewußt bleibt. Die festliche Repräsentanz der Gagliarden, Villanellen und Passacaglien in diesen drei Suiten neben den bauerlichen und teilweise szenischen Tänzen besitzt eine merkwürdige homogene Haltung ohne besondere Unterschiede. Vielleicht ist dies die Folge der fast durchgehend gleichmäßigen Klangstruktur. Der Dirigent Franco Ferrara musiziert die Tänze mit dem römischen Symphonieorchester sehr gradlinig; man möchte meinen in Holzschnittmanier: er läßt sich nicht zu klanglichem Überschwang und Verweichlichungen verführen. Er musiziert männlich, und das tut wohl. Die Platte ist deshalb kein aufsehenerregendes Ereignis, aber sie wird sicherlich ihre speziellen Liebhaber finden. J. H.

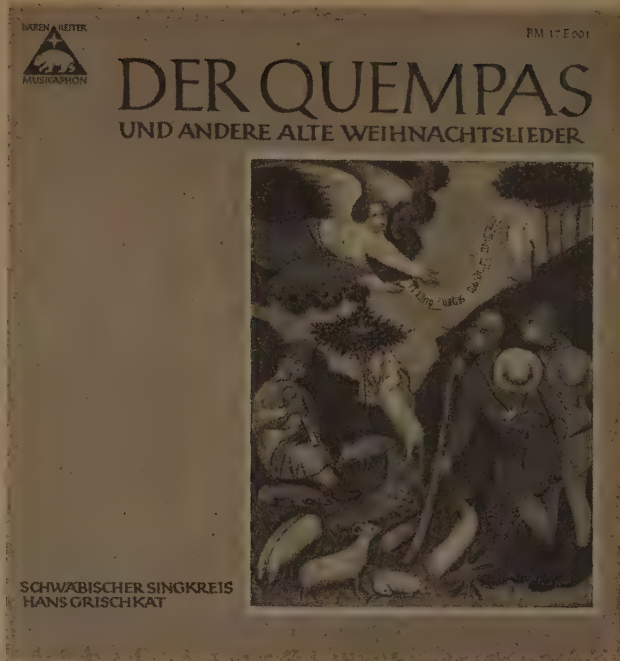
Weihnachtliche Musik

DER QUEMPAS UND ANDERE ALTE WEIHNACHTSLIEDER: *Quem pastores; Gelobet seist du; In dulci jubilo; Freut euch; Joseph, lieber Joseph mein; Ich steh' an deiner Krippe hier*. Schwäbischer Singkreis, Dirigent: Hans Grischkat. Bärenreiter Musicaphon BM 17 E 001, 45 U, DM 7.50

WEIHNACHTSLIEDER IN SÄTZEN ALTER MEISTER: *Lobt Gott, ihr Christen; Nun freut euch; Vom Himmel hoch; Psallite unigenito; Joseph lieber Joseph mein; Es ist ein Ros entsprungen*. Schwäbischer Singkreis, Dirigent: Hans Grischkat. Bärenreiter Musicaphon BM 17 E 002, 45 U, DM 7.50

Diese beiden Aufnahmen stellen eine Entdeckung auf dem Schallplattenmarkt dar; denn sie bringen in wirklich beispielhafter Interpretation echtes weihnachtliches Liedgut. Das Quempas-Singen spiegelt älteste Musikpraxis, die aufs engste mit dem hohen Fest verknüpft ist. Aber auch die Sätze alter Meister lassen in gleicher Weise jene innere Freude erkennen, die das Weihnachtserlebnis bestimmt. So ist die Musik von einem Jubel ohnegleichen erfüllt, aber auch von stiller Verhaltenheit und tiefer Andacht. Ein zärtlicher und heller Ton wird hier angeschlagen, der in schlichter und kunstvoller Form zugleich in besinnlicher, völlig in der Tiefe des Gemüts verankerter Weise das Wunder der Weihnacht verkündet. Durchsichtigkeit des Klanges, wohlthuend unpathetischer Ausdruck in der musikalischen Gestaltung sprechen den Hörer unmittelbar an. Der Schwäbische Singkreis unter Hans Grischkat überzeugt zutiefst durch eine Interpretation, die in ihrer Sinngewandtheit wie in ihrer klanglichen Durchformung als meisterhaft bezeichnet werden muß. Wer nach guter Weihnachtsmusik sucht, der wird alle seine Wünsche erfüllt finden. G. H.

Plattentasche
zu „Bärenreiter Musicaphon“



WEIHNACHTSLIEDER. Der Dresdener Kreuzchor.
Dirigent: Rudolf Mauersberger. Eterna 7 200 58,
33 U

In das volle Geläut der Dresdener Kreuzkirche mischt sich der Solosopran eines Kruzianers mit der alten Weise „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“. Der Choral klingt weiter im mehrstimmigen Chorsatz und wird abgelöst von einer Folge volkstümlicher weihnachtlicher Gesänge, überhöht jedoch von kunstvollen Motettensätzen von Heinrich Schütz, dem Dresdener Hofkapellmeister. Bis zur Doppelchörigkeit weitet sich das musikalische Geschehen und berührt tief in seiner kunstvollen Großartigkeit. Der Dresdener Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger gestaltet die Gesänge vorzüglich. Viele plastische Echowirkungen lassen echtes Raumgefühl aufkommen. Die Polyphonie bleibt durchsichtig; der akkordische Satz stets schlank und biegsam. Da auch aufnahmetechnisch gute Ergebnisse erzielt wurden, ist eine weihnachtliche Platte entstanden, die einen der bedeutendsten Chöre in helles Licht rückt. *er*

Lieder und Arien

JOHANNES BRAHMS: 17 Lieder. Hans Hotter und Gerald Moore. Columbia C 90 545, 33 U, DM 24.—. HUGO WOLF: Eichendorff-Lieder. Hermann Prey und Günther Weissenborn. Columbia WC 502, 33 U, DM 13.50

Uns scheint, die Zeiten sind vorüber, daß das Werk der großen Meister des Liedes wirklich in

unseren häuslichen vier Wänden lebte. Das Kunstlied — das ist eins der Opfer der Krise der Hausmusik. Welch bedeutende Aufgabe hat da die Schallplatte zu erfüllen: eine Kunstform zu klingendem Leben zu erwecken, der man leider auch in unseren Konzertsälen viel zu selten begegnet! Die Zusammenstellung zweier größerer Liedgruppen von Johannes Brahms und Hugo Wolf sollte der Zustimmung weiter Kreise sicher sein. In beiden Fällen Baritonstimmen von Rang, die sich vorwiegend auf dem Feld der Oper betätigen; in beiden Fällen Künstler, die sich in gleichem Maße durch Kopf und Stimme auszeichnen, die nicht nur „singen“, sondern zugleich „gestalten“. Das wirkliche Liedsingen ist so selten wie das wirkliche Sprechen von Dichtung. Eine intime Kunst, mit eigenem Stil und eigener Technik! Für die 17 Brahms-Gesänge (deren Inhalt auf der Plattentasche mit wenigen Sätzen umrissen wird) hat der Heldenbariton Hans Hotter eine Ausdrucksintensität einzusetzen, die zuweilen schon den lyrischen Gesamtstil zu sprengen droht. Dafür gelingen ihm aber bei Liedern wie „Wenn du nur zuweilen lächelst“ oder der „Sapphischen Ode“ teilweise prachtvolle Töne. Ein Künstler, der in dem Maße wie Hotter die „Schönheit“ des Nachgestaltens in den Dienst der „Wahrheit“ stellt, hat es nicht nötig, die von Schmerzen und Dunkelheiten gesättigte Sprache Brahms durch „noble“ Klangwirkungen aufzuhellen — ein paar Sprödig-



keiten des in der Tiefe spürbar an Kraft gewonnenen Organs muß man bei ihm hinnehmen. Bei Hermann Prey steht man im Bann eines Liedsängers, der zu den Ersten seines Fachs gezählt werden darf. Schlank und leicht geführte Stimme, freie und zugleich prägnante Art des Vortrags lassen diesen hochbegehrten jungen lyrischen Bariton als eigentlichen Nachfolger der Liedkunst eines Schlusnus erscheinen. Man kann die „Verschwiegene Liebe“ oder auch das „Heimweh“ kaum inniger, keuscher und dabei genauer in der Formung des komponierten Dichterwortes singen, als es hier geschieht. Die zauberische und verzaubernde Stimmung dieses Liedgesanges liegt in der lyrischen Nuance, im Ausdruck des Seelischen — Eichendorff ist so nahe wie möglich. Zwei Pianisten, die sich bei Brahms und Wolf als grundmusikalische Begleiter bewähren: Gerald Moore und Günther Weisenborn. Bei beiden Aufnahmen ist der Ausgleich zwischen Stimme und Instrument technisch vorzüglich gelöst. E. K.

FERRUCCIO TAGLIAVINI singt Arten von Verdi und Puccini. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPE 17 148, 33 U, DM 12.—

Tagliavini ist einer der wenigen Tenöre von Welt-ruhm, der sich trotz strapaziöser Gastspiele an allen international führenden Bühnen den naturgewachsenen Reiz des Materials bewahrt hat, auch wenn die Vitalität seines Naturells ihn in der gern ausgekosteten dramatischen Ekstase hart an die Grenze des stimmlichen Volumens gehen läßt, wo die Elastizität des Belcanto sich mindert. Man erlebt ihn in Arien aus Verdis „Maskenball“, aus Puccinis „Tosca“, „Bohème“ und „Madame Butterfly“. In der Arie „Mädchen, in deinen Augen“ gesellt sich ihm die pralle, ausdrucks- und glühende Sopranstimme Clara Petrellas zu. Das Orchester

des italienischen Rundfunks Turin, unter Angelo Questa, Arturo Basile und Gabriele Santini begleitet ihn, der in der New Yorker Met, in der Mailänder Scala ebenso zu Hause ist wie in London und Neapel. G. Sch.

Klaviermusik

DOMENICO SCARLATTI: Elf Sonaten. Clara Haskil. Ricordi, Serie Westminster MCR 5037, 33 U

Neuausgaben Scarlattischer Klaviersonaten in Anthologien oder auch als „Oeuvres complètes“ sind zwar bei uns ebenso leicht anzutreffen wie Aufführungen einzelner Werke im Funk oder im Konzertsaal. Dennoch ist uns selten eine so geschlossene Schau dieses für seine Zeit revolutionisierenden Klavierwerks möglich, wie sie diese Platte bietet. Die aus Rumänien kommende und bei Cortot ausgebildete Künstlerin läßt die in Brillanz und spritzigen musikalischen Bonmots übersprühende Musik, deren Charakter zur Genüge bekannt ist, in ihren vielfältigen Varianten ebenso brillant aufleuchten, weiß aber auch in den wenigen langsamen Stücken wenn auch nicht große Besinnlichkeit, so doch liebenswürdige Ruhepunkte zu schaffen. Ihre Virtuosität gibt sich mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie die Musik, selbstbewußt, ohne eigentlich artistisch zu sein. Daß dabei sich hier und da leichte Schatten vom modernen Flügelklang einschleichen, Schattierungen, die eben nur dort möglich sind, nimmt man wegen der manchmal reizvollen Nuancierungen in Kauf, wenn wir auch grundsätzlich am Cembaloklang dieser Musik festhalten möchten.

or

FRANZ SCHUBERT: Klaviersonate op. 42; ROBERT SCHUMANN: Phantasiestücke op. 12, 1—4. Swjatoslaw Richter. Decca BLK 16 116, 33 U, DM 19.—

Es berührt eigen, daß die erste Aufnahme der lange vermißten großen wie großartigen a-Moll-Sonate Schuberts aus der Sowjetunion zu uns kommt. Dank Decca wird man hier nicht nur mit einem der bewegendsten Werke Schuberts, mit der, wie Einstein sagte, „reinen, entrückten Kunst“ dieses auch von unseren Konzert-Pianisten so vernachlässigten Stückes bekannt, sondern zugleich mit einem Interpreten, den man in seiner Heimat heute neben Liszt und Rachmaninow stellt. Diese Behauptung kann man mit der Platte, zumal sie offenkundig nicht auf dem letzten Stand der Aufnahmetechnik ist, nicht ganz zuverlässig nachprüfen. Dennoch bleibt die Feststellung, daß es sich hier um einen außerordentlichen Musiker handelt. Der 45jährige Pianist verfügt über eine phänomenale Technik, die es ihm erlaubt, die musikalische Vitalität voll auszuschöpfen. So besticht der Nerv und die Aggressivität des Vortrages

ungemein. Die Spannkraft, deren Richter in über-
raschend hohem Maße fähig ist, kommt dem Werk
sehr zugute. Und die romantischen Werte gewin-
nen an Kontur und Intensität. So wird ein recht
geringfügiger Mangel an poetischer Stimmung im
Andante-Satz sehr wohl wettgemacht. Schubert
wird hier zu einem neuen Erlebnis. Aber auch die
auf der Rückseite eingespielten Schumann-Phanta-
siestücke (vier aus op. 12) zeigen die außerordent-
liche pianistische Begabung nicht minder als die
Gültigkeit einer Interpretation deutscher Romantik.

W.-E. v. L.

Kammermusik

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Zweite
Sonate für Violoncello und Klavier D-Dur.
RICHARD STRAUSS: Sonate für Violoncello und
Klavier F-Dur. André Navarra, Ernest Lush, Odeon
OLAX 1007, 33 U, DM 16.—

Eher als der Sonate für Violoncello und Klavier
D-Dur, op. 58, von Felix Mendelssohn Bartholdy,
die aus der späten, reifen Schaffenszeit des Kom-
ponisten stammt, begegnet man im Konzertsaal
der effektvollen Cellosonate F-Dur, op. 6, von
Richard Strauss, die bereits 1882 entstand und
deren erster stürmisch-temperamentvoller Alle-
gro-Satz bei allem musikalischen Feuer noch
jugendliches Pathos unverhüllt zur Schau stellt,
während der langsame Mittelsatz tief in die Mitte
des ausgehenden romantischen Jahrhunderts zu-
rückreicht und das dafür empfängliche Ohr mit
Melodien von wunderbarer, durch den Charakter
des Instrumentes noch gesteigerter (aber keines-
falls billiger) Süße beglückt. Der Finalsatz weist
eindeutig in die Zukunft, auf den einfallsreichen,
unkonventionellen Musiker. André Navarra und
Ernest Lush sind den beiden Sonaten in jeder
Weise überzeugende Interpreten. Schönklang des
Cellos und ausbalanzierte Partnerschaft des vor-
 allem bei Mendelssohn gleichberechtigten Klaviers
zeichnen die vortrefflich ausgesteuerte Aufnahme
aus.

B. M.

CESAR FRANCK: Sonate für Violine und Klavier
A-Dur. Igor Oistrach, Anton Ginsburg. Eterna
720 050, 33 U

Echter Davidssohn ist dieser Igor Oistrach. Viel-
leicht weiß er zu wenig von dem Leben, von dem
tief religiösen Wesen eines César Franck, um sich
ihm mit der letzten Ehrfurcht vor seinem Werke,
das dem gläubigen Tone ganz verpflichtet ist, zu
widmen. Ansonsten staune ich über die Entwick-
lung, welche die Eterna-Produktion nimmt: wie

makellos sie in der Technik ist, wie die Aufnahme
gesteuert und an den Hörer herangetragen wird,
wie schallplattengerecht das alles aufgemacht
wurde. Das künstlerische Ergebnis ist im vor-
liegenden Falle erheblich. Igor Oistrach musiziert
die Sonate Francks aus elegischer Veranlagung
heraus, gelegentlich etwas unterkühlt, aber tech-
nisch überlegt und überlegen. Der Pianist Anton
Ginsburg paßt sich an, freilich mitunter durch
Selbstaufgabe der eigenen schöpferischen Per-
sönlichkeit.

G. Kr.

Orgel

PAUL HINDEMITH: Three Organ Sonatas. Robert
Noehren. Lyricord LL 53, 33 U.

Diese drei Orgelsonaten bilden einen Teil des
großen Sonatenwerkes, das Hindemith unmittelbar
nach Beendigung der „Mathis“-Partitur begann
und das, in den Jahren der Emigration 1935–1942
geschaffen, fast alle praktikablen Soloinstrumente
mit einer oder mehreren Kompositionen bedenkt.
Das Genre „Orgelsonate“ liegt Hindemith ganz
besonders, und mit einigem Erstaunen stellt man
beim Studium seines Werkverzeichnisses fest, daß
diese drei Stücke die einzigen sind, die Hindemith
für die Orgel geschrieben hat. Die beiden Sonaten
aus dem Jahr 1937 sind kürzer, konziser; die dritte
besteht aus drei ziemlich ausgedehnten Phanta-
sien über alte deutsche Kirchenlieder („Mein Gott,
wenn sollt ich's klagen“, „Wach auf, mein Hort“
und „So wünsch ich ihn“). Keine der drei Sonaten
enthält einen konventionellen, d. h. dramatisch-
dialektischen Sonatensatz mit zwei Themen und
Durchführung. Es sind Spielstücke: ernste, getra-
gene, heitere, meditative, welche die Technik und
die Möglichkeiten der Orgel auf die natürlichste
Art ausschöpfen, ohne, was Virtuosität, Klang-
farben und Dynamik betrifft, zu den Extremen
und Grenzen des Instruments vorzustößen. In
Hindemiths kammermusikalischem Opus kommt
diesen drei Orgelsonaten durchaus der Rang von
Meisterwerken zu. Der Interpret Norbert Noeh-
ren hat bei Hindemith Komposition studiert und
ist an der Universität von Michigan als Organist
und Leiter der Orgelklasse tätig. Er spielt die
drei echt orgelmäßigen, in ihrer Textur einfachen
und die Terrassendynamik meisterhaft ausnüt-
zenden Werke auf der Orgel der Gnadenkirche
von Sandusky, die aus dem Jahr 1893 stammt
und nach Noehrens Angaben anno 1950 umge-
baut wurde. Eine empfehlenswerte, auch technisch
und klanglich einwandfreie Platte.

H. A. F.

STEREOPHONIE IN KLEINEN RÄUMEN / *Das große Orchester daheim*

Die erste mechanische Tonwiedergabe hörte ich als fünfjähriger Junge vor dem ersten Weltkrieg. Sie stammte aus einem Trichtergrammophon bei Bekannten meiner Eltern. Ich empfand diese Darbietung als große Sensation und verfolgte sie mit gespannter Aufmerksamkeit, obwohl ich von der Sprache höchstens jedes fünfte Wort, von der Musik nur den Rhythmus erriet; den Erwachsenen jedoch mußten die Musikstücke offensichtlich dem Inhalt nach bekannt sein, denn sie fanden trotz der unglaublichen „Wiedergabe-Qualität“ ihr Vergnügen an dem Grammophonspiel. Offenbar spielt beim Wiedererkennen von spektral stark verstümmelten Tonfolgen die Erinnerung an das früher gehörte Original eine große Rolle; so vergißt der Besucher eines Tonfilms zeitweise völlig den sonst mühelos erkennbaren Unterschied zwischen Lautsprecherton und Original.

Die Entwicklung von Rundfunk und Tonfilm brachte auch eine entscheidende Verbesserung der Wiedergabequalität von Schallplatten über Lautsprecher. Die relativ beste mechanische Tonwiedergabe konnte man in den dreißiger Jahren von guten Tonfilmgeräten hören, sofern die zur Aufnahme und Wiedergabe verwendeten Geräte und Räume geeignet waren. Obwohl die spektrale Zusammensetzung der mechanisch wiedergegebenen Sprache oder Musik weitgehend mit ihren natürlichen Vorbildern übereinstimmte, war ein Verwechseln — etwa mit geschlossenen Augen — unmöglich. Eine der wesentlichen Ursachen dafür lag in der „einkanaligen“ Übertragung des akustischen Originals auf dem Wege vom Mikrofon — Verstärker — Lautsprecher zum Zuhörer.

Der Mensch ist gewöhnt, die akustische Umwelt mit zwei Ohren „aufzunehmen“. Die beiden Ohren werden von einem oder mehreren Schall-Ereignissen mit geringen Intensitätsunterschieden und zeitlichen Verschiebungen getroffen; aus ihnen schließt der Beobachter auf Grund früherer Erfahrungen auf Richtung, Entfernung und besondere Art der Schallquelle. Dieses Richtungs- und Entfernungshören ist als Analogie zum räumlichen Sehen mit zwei Augen leicht verständlich. Die genaue Bestimmung der Eigenart der Schallquelle — etwa eines Musikinstrumentes — hat beim Sehen allerdings keine Entsprechung; hier gehen, vereinfacht gesehen, die Wellenlängen des Schalles ein. Sie betragen im menschlichen Hörbereich zwischen 2 cm und 20 m und sind damit rund 20 000 bis 50 Millionen mal so groß wie die Wellenlängen des sichtbaren Lichts. Zwischen den Wellenlängen tiefer und hoher Töne liegt die beträchtliche Spanne von rund drei Zehnerpoten-

zen. Hieraus erklärt sich ihr unterschiedliches Verhalten bei Einschwing-, Rückwurf- und Abklingvorgängen, je nachdem, ob die Wellenlänge im Verhältnis zu den Raumabmessungen groß, gleich oder klein ist. Die Wellenlänge des Lichts dagegen ist vergleichsweise immer klein gegenüber den Abmessungen aller von Menschen benutzbaren Räume.

Echte stereofonische Wiedergabe hörte ich zum ersten Male im Jahre 1938 in einem für Abhörzwecke häufig benutzten Kino von etwa 1000 Plätzen Fassungsraum. Die überwiegend anwesenden Tonfilm-Ingenieure erfreuten sich besonders am unverkennbaren Richtungseffekt und an der Plastik der Orchesterdarbietung; mir und einigen anderen musikalisch interessierten Zuhörern erschien dagegen die größere Brillanz der Instrumente als viel bemerkenswerterer Gewinn. Selbst auf gleichen Geräten war der Unterschied der zweikanaligen Wiedergabe eines Orchesterstücks gegenüber der einkanaligen so bedeutend wie etwa zwischen dem bekannten „Kino-Ton“ und einem natürlichen Orchester. Inzwischen ist die Stereophonie im Begriff, den Tonfilm, die Schallplatte und früher oder später auch den Rundfunk zu erobern. Die Qualitätssteigerung der zweikanaligen Wiedergabe mit ihrer unvergleichlich größeren Plastik, Brillanz und Richtwirkung gegenüber der einkanaligen ist dabei nicht geringer als die einer frequenzrichtigen einkanaligen Wiedergabe gegenüber dem alten Trichtergrammophon — das phantasiebegabten Zuhörern allenfalls erlaubte, bekannte Tonfolgen wiederzuerkennen.

Die stereofonische Wiedergabe ermöglicht das „räumliche Hören“. Die beiden Aufnahmемikrofone mit ihrem technischen Zubehör entsprechen den beiden menschlichen Ohren mit dem Hörzentrum im Gehirn. Im Aufnahme- und Wiedergaberaum „hören“ die beiden Mikrofone den direkten Schall mit seinen Wand- und Deckenrückwürfen wie ein anwesender Mensch. Die beiden Lautsprecher „projizieren“ dann diesen natürlichen Höreindruck in den Wiedergaberaum. Zum natürlichen Klang trägt weiter bei, daß bei zweikanaligen Vorführungen auch der Anhall des Aufnahme- und Wiedergaberaumes übertragen werden kann, während bei einkanaligen Übertragungen nur der Nachhall erhalten bleibt.

Zur Erzeugung des räumlichen Klangeindrucks im Wohnzimmer mit seinen beschränkten Abmessungen müssen die beiden Lautsprecher in einem seitlichem Abstand aufgestellt werden. Die vordersten Zuhörer sollen dabei in gleicher oder größerer Entfernung in der Mitte vor den beiden

Zwei getrennt aufgestellte
Lautsprecher
Foto: Braun



Lautsprechern sitzen. Besonders gut läßt sich die Stereo-Anlage den räumlichen Gegebenheiten anpassen, wenn das Steuergerät in der Nähe des Sitzplatzes aufgestellt wird, während sich die beiden Lautsprechergruppen an den akustisch günstigsten Stellen des Raumes befinden. Die Raumakustik eines Wohnzimmers ist nicht übermäßig kritisch. Teppiche, Gardinen, Polstermöbel sowie die anwesenden Personen bewirken eine angemessene Absorption des Schalls. Das Aufstellen der Wiedergabe-Lautsprecher in einer Entfernung (die sogenannte Basis) von 2 bis 3 m voneinander und der gleiche Abstand der Zuhörer von dieser

Basis läßt sich praktisch überall erreichen. Als unerwünscht für eine ausgewogene Tonwiedergabe wirkt sich lediglich eine starke akustische Asymmetrie des Raumes aus, wie z. B. auf einer Seite kahle Wand, auf der anderen dicke, schallschluckende Vorhänge.

Ob die unzweifelhafte Qualitätssteigerung der Schallplattenwiedergabe weite Kreise für die Stereophonie gewinnen wird, hängt meiner Meinung nach im wesentlichen von der Qualität der Aufnahmen ab; Wiedergabegeräte für höchste Ansprüche sind auf dem Markt.

Karlhans Weisse

RUND UM DIE SCHALLPLATTE

BERÜHMTE ORCHESTER / Die New Yorker Philharmoniker

Es ist das viertemal, daß die New Yorker Philharmoniker Europa besuchen. 1930 war es die triumphale Tournee unter Arturo Toscanini, 1951 die Mitwirkung bei den Edinburgher Festspielen unter der Stabführung von Bruno Walter und Dimitri Mitropoulos und dann schließlich im Spätsommer 1955 die Europareise, die, wie auch die diesjährige Konzerttournee, im Rahmen des Kulturprogramms des amerikanischen Präsidenten veranstaltet wurde. Bei der zehnwöchigen Reise durch Europa, die Sowjetunion und den Nahen Osten geben die Philharmoniker ihr 6000. Konzert seit ihrer Gründung. Am Pult stehen Leonard Bernstein und Thomas Schippers.

Die New Yorker Philharmoniker, im selben Jahr wie die Wiener gegründet, sind das älteste Or-

chester in den Vereinigten Staaten und zählen zu den fünf ältesten Orchestervereinigungen der Welt. Ihre Geschichte ist die Geschichte der Musik in den Vereinigten Staaten. Sie schufen eine Musiktradition, die mit den Namen der größten Dirigenten und vieler bedeutender Komponisten verbunden ist. In neuerer Zeit waren es nach Arturo Toscanini vor allem Bruno Walter, Erich Kleiber, Sir Thomas Beecham, John Barbirolli, Artur Rodzinski, Charles Munch, Otto Klemperer, Leopold Stokowski, Wilhelm Furtwängler und George Szell, um nur einige zu nennen. Große Komponisten dirigierten eigene Werke, so Richard Strauss, Antonín Dvořák, Honegger, Anton Rubinstein, Strawinsky, Ravel, Milhaud, Copland, Villa-Lobos, Saint-Saëns, Respighi und andere.

In der nächsten Spielzeit wird Paul Hindemith dem Beispiel folgen.

Am 25. Juni 1839 versammelten sich die Vorläufer des heutigen Orchesters zum erstenmal bei Daniel Schlesinger, einem deutschen Pianisten, der als einer der ersten europäischen Musiker New York zu seiner neuen Heimat machte. Er starb, bevor sein Traum von der Gründung eines Symphonie-Orchesters in Erfüllung ging. Drei Jahre später wurde die Philharmonische Gesellschaft gegründet. Die maßgeblichen Initiatoren waren der Komponist A. P. Heinrich, Charles Edward Horn, der Sohn eines deutschen Musikers, Henry C. Timm, ein Musiklehrer aus Hamburg, Wilhelm Scharfenberg, der englische Dirigent George Loder und Ureli Corelli Hill, ein Schüler von Ludwig Spohr in Kassel. Hill wurde der erste Präsident und Dirigent der neuen Gesellschaft. Am 7. Dezember 1842 erklang zum erstenmal Beethovens fünfte Symphonie in den Apollo-Räumen, einem Saal am Broadway Nr. 410, südlich der Canal Street, der 500 Zuhörer faßte. Das Orchester bestand aus 63 Musikern. In der ersten Saison wurden drei Konzerte veranstaltet, für die man sechs Dirigenten verpflichtete.

Aus akustischen Gründen wurden mehrmals die Konzertsäle gewechselt. Man zog in Niblo's Theater in der Prince Street, in die Musikakademie am Irving Place und schließlich in das Haus der Metropolitan Opera an der Ecke Broadway und 39. Straße. Im November 1892 zog man schließlich in die Carnegie Hall um, in der die Philharmoniker seither spielen. Das Eröffnungskonzert dirigierte kein geringerer als Tschai-kowsky.

1909 verpflichtete man Gustav Mahler als musikalischen Leiter, mit allen Vollmachten versehen. Wie viele andere abendländische Dirigenten von Ruf sammelte auch Mahler schlechte Erfahrungen. Er fand keinen Kontakt zu den Musikern, und man bereitete ihm bei der Programmgestaltung erhebliche Schwierigkeiten. „Mein Orchester ist ein typisch amerikanisches Orchester, phlegmatisch und talentlos“, schrieb Mahler seinem Schüler Bruno Walter nach Wien. Nach zwei Jahren gab Mahler seine Bemühungen auf. Sein Nachfolger wurde Joseph Stransky. In den folgenden zehn Jahren waren die Konzerte in der Carnegie Hall immer gut besucht. Aufmerksame Beobachter vertraten allerdings die Meinung, daß eine absolut notwendige straffe Disziplin fehle. Dieser Mangel wurde mit der Verpflichtung des legendären holländischen Dirigenten Willem Mengelberg (1927) behoben. Wenige Takte und Noten konnten bei ihm eine ganze Probe beanspruchen. Diese Methode bewirkte eine starke Verbesserung der Spielqualität. Doch das sollte für die Philharmoniker erst der Anfang sein.



Leonard Bernstein
Foto: Philips

1928 wurden die zwei großen Orchester der Stadt, die Philharmoniker und die Sinfonische Gesellschaft, zur „New York Philharmonic Society“ vereinigt. Der neue musikalische Leiter wurde Arturo Toscanini. Er trieb das Orchester zu so vollendeten Leistungen an, daß seither jeder Dirigent, der vor dem Orchester stand, es auf sich nehmen mußte, mit Toscanini verglichen zu werden. Barbirolli, Rodzinski, Stokowski, Bruno Walter, Mitropoulos und andere schonten weder sich noch das Orchester. Die Toscanini-Legende jedoch war nicht wegzuwischen. Mit Leonard Bernstein ist in der Carnegie Hall eine Wende eingetreten. Die Musiker spüren, daß sie mit ihm etwas erreichen. Sie akzeptieren seine unkonventionellen Ideen und haben eine große Achtung vor dem Können und der Leistung dieses Mannes. Die Kritik ist einmütig der Auffassung, daß das Orchester seit Toscanini nicht mehr mit einer so technischen Vervollkommenung, einem derart abgerundeten Klang und einer so bewundernswerten Disziplin gespielt hat wie jetzt.

INTERPRETEN IM PROFIL

Zu den führenden Dirigenten Amerikas gehört Eugene Ormandy. Viele Schallplattenfreunde kennen ihn als einen Interpreten, der nicht nur auf strengste orchestrale Perfektion achtet, sondern auch impulsiv einen werkgetreuen Klangstil verwirklicht. Als Dirigent des Philadelphia Orchesters hat er sich internationalen Ruf erworben. In Kürze wird er 60 Jahre alt. Unser Glückwunsch gilt diesem aus Budapest gebürtigen Musiker, der ursprünglich bei dem Geiger Hubay studierte, dann aber in Amerika rasch Karriere machte. Als Nachfolger Stokowskis kam er 1936 nach Philadelphia; seitdem zählt er zu den großen Musikern.

Eugene Ormandy
Foto: Philips



Sein Wirken hat in meisterhaften Aufnahmen seinen Niederschlag auf zahlreichen Schallplatten gefunden.

WARUM FEHLT . . .

im deutschen Plattenprogramm

. . . das Streichsextett G-Dur opus 36 von Johannes Brahms, das man getrost neben das erste opus 18 stellen kann? Freilich wünscht man es auch in einer so unübertrefflichen Wiedergabe, wie sie das erste mit Casals und seinen Helfern auf einer Prades-Platte fand. Das zweite Sextett steht dem ersten in nichts an Klangfülle, an gedanklicher Klarheit und reichen Stimmungen nach. Man möchte es gern besitzen, zumal es im Konzertsaal selten erscheint.

. . . das Klarinetten trio a-Moll opus 114 von Johannes Brahms, das unberechtigt in den Schatten des Klarinettenquintetts op. 115 geriet? Die kunstreiche Arbeit des späten Brahms ist bei diesem oft als spröde bezeichneten, im Grunde aber sehr eindringlichen Werke deutlich abzulesen und auch zu erleben. Warum finden sich nicht ein vorzüglicher Klarinetist und ein Violoncellist mit einem Pianisten zusammen?

. . . sowohl das Streichquintett F-Dur opus 88 als auch das Streichquintett G-Dur opus 111 von Johannes Brahms? Auch diese Werke gehören zu den wichtigsten und wertvollsten Zeugnissen der brahmsischen Kammermusik, die noch viel zu wenig erkannt ist und erstaunlich wenig gepflegt wird. Die eigene Variationskunst, die mehr, als man ahnt, auf die später berühmt gewordene Kompositionstechnik Schönbergs Einfluß nahm, ist vor allem im ersten dieser Quintette zu erkennen. Solange das Konzertleben uns weiterhin die genannten Brahms-Werke vielfach vorzuenthalten gedenkt, ist es eine ehrenvolle Aufgabe der Schallplatte, einzuspringen. W.-E. v. L.

ICH UND DAS MIKROFON

In Remscheid wurde die Endausscheidung um die beste deutsche Amateurtonaufnahme ausgetragen. Reportagen, Wort- und Musikaufnahmen, Sketches und Montagen zeigten, daß die Jugend auch im Zeitalter der Technik neue Spielräume zu finden vermag. In den Studios der kürzlich neu eröffneten Musischen Bildungsstätte triumphierte nicht technische Raffinesse, sondern Fantasie und Geschicklichkeit: der erste Preis fiel an Peter Wilhelm Engelmeier, Oberschüler im Allgäu, der auf dem Diktiergerät seines Vaters mit einfachsten Mitteln ein selbstverfaßtes, humorvolles Kurzhörspiel produzierte, dessen Rollen der junge Autor alle selber sprach bzw. imitierte. Jörn Thiel, Dozent für Tonband- und Schallplattenpraxis an der Musischen Bildungsstätte Remscheid, wird die interessantesten Tonaufnahmen auf einer Schallplatte unter dem Titel „Ich und das Mikrofon“ herausgeben. Diese Schallplatte wird die dritte in Europa sein, die Amateuraufnahmen vermittelt. Das neue Gesellschaftsspiel um das Tonbandgerät, ein zeitgemäßes Medium der schöpferischen Freizeitgestaltung, hat seine Feuerprobe vor einer kritischen Jury von Pädagogen, Jugendleitern und Redakteuren glänzend bestanden. Die Musische Bildungsstätte Remscheid hat sich nicht nur als Gastgeber des Wettbewerbs, sondern als Zentrum des Tonbandamateurwesens erwiesen. J. T.

PORGY AND BESS

Selten ist ein außergewöhnlicher Film mit soviel Spannung erwartet worden wie „Porgy and Bess“. Samuel Goldwyn blieb es vorbehalten, das Werk George Gershwins in geradezu brillantem Stil auf die Leinwand zu übertragen. Unverfälscht ging die auch in Deutschland begeistert aufgenommene Oper in der Regie von Otto Preminger in ein neues Medium über. Wenige Tage vor der kürzlich erfolgten Weltpremiere von „Porgy and Bess“ im New Yorker Warner Theatre brachte die Columbia Records die Langspielplatte mit dem „Sound-Track“ aus dem Film „Porgy and Bess“ in Amerika heraus. Philips wird diese zweifellos hervorragende Aufnahme der Filmmusik demnächst auch in Deutschland auf den Markt bringen.

NEUE KATALOGE

Cantate — Schallplatten mit Kirchenmusik — dieses neue Gesamtverzeichnis des Tonkunst-Verlages Karl Merseburger, Darmstadt, dokumentiert eine imponierende Leistung, deren Bedeutung noch erhöht wird, wenn man das nun deutlich sichtbar gewordene, klar profilierte Programm dieses jungen Schallplatten-Unternehmens betrachtet. Prof. Dr. Wilhelm Ehmann, dem die

heutige Aufführungspraxis für Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach entscheidende Anregungen verdankt, zeichnet für Plan und Gestalt. Er bürgt auch dafür, daß nicht ausgetragene Geleise befahren werden, sondern die jeweilige Aufgabe immer neu und sinnvoll angepackt wird. Erfreulicherweise ist die „Musica Nova“ stark einbezogen und mit gewichtigen Namen wie Helmut Bornefeld, Johann Nepomuk David, Hugo Distler, Hans Friedrich Micheelsen, Siegfried Reda, Ernst Pepping und anderen vertreten; dieser neuestens noch mit einer Dokumentaraufnahme des Passionsberichtes der Spandauer Kantorei unter Gottfried Grote. Der sehr geschmackvoll angelegte und gedruckte Katalog ist in jeder Schallplattenhandlung kostenlos erhältlich. Dieser Hinweis möchte jeden Leser veranlassen, aus diesem großartigen Repertoire zu schöpfen.

Karl Vötterle

EIN HÖRERWUNSCH

Die Lieder-Langspielplatten haben oft einen Nachteil, der durch die Herstellerfirmen leicht abzustellen ist: man gebe ihnen ausnahmslos gedruckte Texte bei! Nicht nur daß die Textdeutlichkeit häufig zu wünschen übrigläßt; viele und gerade weniger bekannte und umfangreichere Gedichte erschließen ihren Sinn nur schwer, wenn man sie in der durch die Musik stets etwas zerdehnten Form nur hört und nicht auch lesen kann. Dadurch bleibt der Wert eines Liedes oft allzu verborgen. Und wer besitzt schon so viele Gedicht- oder Notenbände und macht sich die Mühe des Aufsuchens?

G. B.

DIE NEUE AUFNAHME VON WAGNERS „RHEINGOLD“

Zum erstenmal ist Wagners „Rheingold“ auf die Schallplatte gebannt worden. Schon bei der Aufnahme des dritten Aktes der „Walküre“ war es der Decca gelungen, eine Oper mit äußerster Anschaulichkeit der szenischen Illusion auf Schallplatten festzuhalten. Aus den Erfahrungen dieser Aufnahme, die als „höchstvollendetes Zeugnis phonographischer Technik“ bezeichnet wurde, entstand die neue Aufnahme von „Rheingold“.

BLICK IN ZEITSCHRIFTEN

Phono: In Heft 5 entwirft Erwin Mittag ein kenntnisreiches Porträt von Wolfgang Sawallisch. Karl Löbl schreibt ein offenes Wort zur Technik des Opernquerschnittes und berührt damit ein Problem, das der Klärung bedarf. Hochinteressant zur Frage von Musik und Raum ist der Beitrag von Friedrich Bruckmayer über Akustik im Kirchenbau. Die Schallplattenkritik orientiert über Neuerscheinungen. Heft 6 bringt wichtige akustische und technische Aufsätze von Leibs/Kühl, Roman Flury und Otto Kappelmayer. Gottfried Schmiedel beleuchtet den neuen Dresdener Rosenkavalier. Franz M. Junghanns nimmt zu Reger Stellung. Heft 1 des neuen Jahrgangs wird mit einem Haydn-Aufsatz von H. C. Robbins Landon eröffnet. Denis Vaughan beschäftigt sich mit Verdi und Puccini.

La Revue des Disques: Die belgische Schallplattenzeitschrift bringt in Heft 75 neben verschiedenen Diskographien eine Chronik stereophoner Platten, ferner aufschlußreiche Besprechungen zum gregorianischen Choral. Heft 76 orientiert über Händel und Orff. Heft 77 beleuchtet die Geburt der begleiteten Melodie.

ALTE MUSIK AUF SCHALLPLATTEN

Der gleichnamige Aufsatz, veröffentlicht in Heft 5 unserer Zeitschrift, enthält einen Irrtum. Die Serie „History of Music in Sound“ ist nicht bei Decca erschienen, wie es im dritten Absatz des Artikels heißt, sondern bei Electrola. In Heft 4 haben wir bereits auf die bedeutende Sammlung aufmerksam gemacht. In dem genannten Aufsatz ist ferner die Reihe mit „Kostbarkeiten aus dem musikalischen Vermächtnis alter Meister“, betitelt „Das alte Werk“, zu ergänzen, die bei Teldec erschienen ist. Sie wurde vor einem Jahr begonnen und umfaßt heute 66 Platten in vorbildlicher Wiedergabe von der Gregorianik bis zur Barockmusik.

*

Einbanddecken für „musica schallplatte“, Jahrgang 1959, werden zum Preise von DM 2.20 hergestellt. Vorbestellungen sind an den Bärenreiter-Verlag, Kassel, zu richten.

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Prof. Günther Baum, Berlin; Dr. Werner Bollert, Berlin; Dr. Fritz Bose, Berlin; Dr. Wilfried Brennecke, Kassel; Prof. Helmut A. Fiedtner, Wien; Dr. Ludwig Finscher, Göttingen; Dr. Günter Hauswald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Ernst Krause, Berlin; Gerhard Krause, Hamburg; Wolf-Eberhard von Lewinski, Darmstadt; Prof. Dr. Andreas Liess, Wien; Erich Limmert, Hannover; Dr. Heinrich Lindlar, Bonn; Dr. Bernd Müllmann, Kassel; Jochen Rentsch, Wuppertal; Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Heinrich Schmidt, Essen; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Jörn Thiel, Köln; Dr. Karl Vötterle, Kassel; Karlhans Weisse; Dr. Kurt Westphal, Berlin; Dr. Karl Widmaier, Baden-Baden; Dr. Gerhard Wienke, Schwaikheim; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

INHALT

AUFSÄTZE

<i>Baser, Friedrich</i> : Joseph Haydn, der Schöpfer der Sinfonie	3/49*
<i>Baum, Günther</i> : Sänger und Schallplatte	2/27*
<i>Bose, Fritz</i> : Magnetophon contra Schallplatte?	6/123
<i>Fierz-Bantli, Gerold</i> : Helvetische Diskothek (mit Bibliographie)	4/73*
<i>Haas, Walter/Klever, Ulrich</i> : Schallplatten sind gesellig	1/4
<i>Haußwald, Günter</i> : Schallplatten im Dienste der Musikerziehung (mit Bibliographie)	4/78
<i>Hecker, Joachim von</i> : Wie spielte Reger? (mit Bibliographie)	3/52
<i>Herrmann, Joachim</i> : Die Plattentasche — Schutzhülle und Steckbrief	3/54
<i>Karmann, Rudolf</i> : Volksmusik aus Griechenland (mit Bibliographie)	2/28*
<i>Krause, Gerhard</i> : Die Frage des Schallplattenverkäufers	5/101
<i>Lange, Martin</i> : Die Frage des Schallplattenverkäufers	5/103
<i>Lewinski, Wolf-Eberhard von</i> : Die Oper daheim	1/1*
—: Neuer Klangstil für romantische Klavierwerke (mit Bibliographie)	5/99
<i>Limmert, Erich</i> : Begegnung mit Stereophonie	6/121
<i>Reinecke, Hanspeter</i> : Wann kommt die deutsche Phonotheke?	2/25
<i>Widmaier, Karl</i> : Kritische Plattenwahl	6/122
<i>Wöhler, Willi</i> : Alte Musik auf Schallplatten	5/97

Die mit * bezeichneten Aufsätze sind bebildert

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

Nach Werken

MUSIKALISCHE WERKE

Nach Komponisten

d'Albert, Eugen: Tiefland 4/86
 Armstrong, Louis: Westend blues 3/65
 —: Squeeze me 3/65
 Bach, Johann Sebastian: Johannespassion 2/31
 —: „Es wartet alles auf dich“ 4/90
 —: „Jesu, meine Freude“ 4/91

—: Das wohltemperierte Klavier II 3/66
 —: Vier Choralbearbeitungen 4/89
 —: Suite C-Dur 5/113
 —: Suite h-Moll 5/113
 —: Violinkonzert a-Moll 6/130
 —: Violinkonzert E-Dur 6/130
 —: Konzert für Cembalo d-Moll 4/88
 —: Konzert C-Dur für zwei Cembali 2/37
 —: Konzert D-Dur für drei Cembali 2/37

- Barbe, Helmut: Halleluja Billy 5/116
 Bartók, Béla: Mikrokosmos 3/67*
 —: Rumänische Tänze 3/67*
 —: Suite 3/67*
 —: Deux Portraits 2/41
 —: Musik für Saiteninstrumente 2/41
 —: Violinkonzert 6/125
 Beethoven, Ludwig van: Klaviertrio B-Dur 5/113
 —: Streichquartett A-Dur op. 18/5 2/37
 —: Streichquartett B-Dur op. 18/6 2/37
 —: 3. Leonoren-Ouvertüre 5/106
 —: Zwei Romanzen 2/35
 —: Tripelkonzert C-Dur op. 56 6/132
 —: 9. Sinfonie 5/106, 6/134
 Blow, John: The Lord hear Thee 1/18
 Boccherini, Luigi: Menuett D-Dur 6/132
 —: Flötenkonzert D-Dur 6/132
 Bornefeld, Helmut: „Heiliger Geist“ 4/91
 Brahms, Johannes: 17 Lieder 6/137
 —: Violinkonzert D-Dur 6/132
 —: 4. Sinfonie 6/135
 Brown, Clifford: Jazz 5/108*
 Bruch, Max: Kol Nidrei 6/133
 Bruck, Arnold v.: „Christ der ist erstanden“ 2/39
 Brückner, Anton: Tedeum 2/35
 —: 4. Sinfonie 6/135
 —: 7. Sinfonie 6/135
 Chopin, Frédéric: Die schönsten Nocturnes 2/38*
 —: Klavierkonzert op. 11 5/114
 —: Klavierkonzert op. 21 5/114
 Danyel, John: Drei Songs 1/17
 David, Johann Nepomuk: Deutsche Messe 3/68
 Debussy, Claude: Klaviermusik 1/17
 Distler, Hugo: „Bei stiller Nacht“ 2/39
 —: „Jesu, deine Passion“ 2/39
 —: Choralpassion op. 7 2/40
 Dowland, John: Come, holy ghost 1/18
 —: Zwei Songs 1/17
 Dvořák, Antonín: Rusalka 3/62*
 —: Der Jakobiner 3/62
 —: Slawische Tänze 5/112
 —: Cellokonzert h-Moll 4/88
 Egk, Werner: Französische Suite 5/113
 —: La Tentation de Saint-Antoine 5/108
 Ellington, Duke: Caravan 5/108
 —: Sophisticated Lady 5/108
 —: Perdido 5/108
 —: Mood Indigo 5/108
 Fortner, Wolfgang: The Creation 2/40
 —: Mouvements 2/40
 Franck, César: Sonate für Violine und Klavier 6/139
 Frescobaldi, Girolamo: Missa 4/89
 —: Toccate 4/89
 —: Canzona 4/89
 —: Capriccio 4/89
 Geminiani, Francesco: Fünf Concerti grossi op. 7 6/131
 Gershwin, George: Klavierkonzert in F 1/17*
 Gluck, Christoph Willibald: Orpheus und Eurydike 4/85
 Händel, Georg Friedrich: Der Messias 1/5*
 —: Poros 6/129
 —: Neun deutsche Arien 1/12
 —: Zwei deutsche Arien 1/12 (2)
 Händel, Georg Friedrich: Suite, Chaconne für Cembalo 1/11
 —: Sonate C-Dur op. 1 Nr. 7 4/87
 —: Triosonaten op. 5, Nr. 5–7 1/10
 —: Violinsonaten A-Dur, E-Dur 1/11
 —: Oboensonate c-Moll 1/11
 —: Wassermusik 1/8
 —: Wassermusik 2/34
 —: Feuerwerksmusik 1/8*
 —: Zwölf Concerti grossi 1/7
 —: Sechs Orchesterkonzerte op. 3 1/10
 —: Oboenkonzerte B-Dur und g-Moll; Concerto grosso op. 3 Nr. 3 1/9
 —: Vier Orgelkonzerte op. 4 1/8
 —: Orgelkonzert op. 4 Nr. 2 (B-Dur) 1/9
 —: Orgelkonzert B-Dur 3/65
 —: Orgelkonzerte A-Dur, d-Moll 1/9
 —: Orgelkonzert F-Dur 3/65
 —: Orchesterkonzert F-Dur 1/10
 Hampton, Lionel: Just Jazz 5/108*
 Haydn, Joseph: Die Schöpfung 3/58
 —: Nelson-Messe 3/58*
 —: Drei Klaviersonaten 3/61
 —: Klaviersonate c-Moll 3/61
 —: Klaviersonate E-Dur 3/61
 —: Klaviersonate G-Dur 3/61
 —: Klaviersonate As-Dur 3/61
 —: Fantasia C-Dur 3/61
 —: Andante con Variazioni 3/61
 —: Divertimenti op. 38 Nr. 1–6 4/88
 —: Streichquartett op. 33 Nr. 3 3/60
 —: Streichquartett op. 64 Nr. 5 3/61
 —: Streichquartett op. 76 Nr. 3 2/35
 —: Streichquartett op. 76 Nr. 4
 —: Flötenkonzert D-Dur 3/59*
 —: Oboenkonzert C-Dur 3/59
 —: Trompetenkonzert Es-Dur 6/131*
 —: Kindersinfonie 5/111
 —: Sinfonie Nr. 7 C-Dur 5/112
 —: Sinfonie Nr. 44 e-Moll 3/59
 —: Sinfonie Nr. 45 fis-Moll 5/112
 —: Sinfonie Nr. 53 D-Dur 3/60
 —: Sinfonie Nr. 67 F-Dur 3/60
 —: Sinfonie Nr. 85 B-Dur 3/59, 3/60
 —: Sinfonie Nr. 88 G-Dur 3/60
 —: Sinfonie Nr. 91 Es-Dur 4/86*
 —: Sinfonie Nr. 94 G-Dur 3/56*
 —: Sinfonie Nr. 101 B-Dur 3/60
 —: Sinfonie Nr. 103 Es-Dur 4/86*
 —: Sinfonie Nr. 104 D-Dur 3/60
 —: Violoncellokonzert 1/17
 Henze, Hans Werner: Fünf neapolitanische Lieder 1/16
 Hindemith, Paul: Three Organ Sonatas 6/139
 Khatschaturian, Aram: Violoncellokonzert 6/133
 Klebe, Giselher: Römische Elegien 1/16
 Lewis, John: European Windows 3/64*
 Loewe, Carl: Balladen 5/114
 Mahler, Gustav: 4. Symphonie 4/87
 —: 5. Symphonie 2/35
 Mendelssohn Bartholdy, Felix: 2. Cellosolone 6/139
 —: Oktett 5/112
 —: Sommernachtstraum 6/136
 —: Italienische Sinfonie 1/13
 Micheelsen, Hans Friedrich: Holsteinisches Orgelbüchlein 4/90
 Miege, Peter: Kammerkonzert 4/85
 Mozart, Leopold: Musikalische Schlittenfahrt 5/111
 —: Trompetenkonzert D-Dur 6/131
 Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte 5/110
 —: Zwei Fantasien für Orgelwalze KV 594, 608 4/89
 —: Violinsonate B-Dur, KV 454 6/129
 —: Violinsonate A-Dur, KV 526 6/129
 —: Streichquartett G-Dur, KV 387 2/32*
 —: Streichquintett Es-Dur, KV 614 4/88
 —: Streichquintett g-Moll, KV 516 4/88
 —: Sechs Deutsche Tänze KV 509 6/132
 —: Zwei Märsche KV 335 6/132
 —: Sinfonie g-Moll, KV 550 2/35*
 —: Sinfonie C-Dur, KV 551 2/35
 —: Flötenkonzert KV 313 6/132
 —: Fagottkonzert KV 191 6/132
 —: Klavierkonzert d-Moll, KV 466 6/131
 —: Klavierkonzert A-Dur, KV 488 6/131
 Orff, Carl: Musik für Kinder 2/42
 Pepping, Ernst: Jesus und Nikodemus 2/40
 —: „Komm, Gott Tröster“ 2/40
 —: Te Deum 3/67
 Peyrot, Fernand: Vokalquartette 4/85
 Puccini, Giacomo: Tosca 2/36
 —: Turandot 5/109*
 Purcell, Henry: „Remember not“; „Lord how long“ 1/18
 —: 15 Fantasies 4/87
 Reda, Siegfried: Magnificat 4/91
 Reger, Max: Klavierkonzert f-Moll 2/37
 Respighi, Ottorino: Antiche Danze ed Arie 6/136*
 Scarlatti, Domenico: Elf Sonaten 6/138*

Senfl, Ludwig: „Gelobet seist du Christ“ 2/39
 Smetana, Bedřich: Das Geheimnis 3/62
 —: Der Kuß 3/62
 —: Zwei Witwen 3/62
 Suchon, Eugen: Krutnava 6/134
 Schibler, Armin: Fantasien 4/84
 —: Concertino 4/84
 —: „Das Schicksalsbett“ 4/84
 —: „Esquisses de danse“ 4/84
 —: 3. Sinfonie 4/84
 —: Lyrisches Konzert 4/84
 —: „Le Prisonnier“ 4/84
 Schoeck, Othmar: Lieder 5/115
 Schönberg, Arnold: Drei Klavierstücke 5/116
 —: Klaviersuite 5/116
 —: Klavierkonzert 5/116
 —: „Buch der hängenden Gärten“ 6/125
 Schubert, Franz: Klaviersonate 6/138
 —: Impromptu op. 90 4/89
 —: Moments musicaux op. 94 3/66, 4/89
 —: Unvollendete Sonate C-Dur 3/66
 —: Sinfonie h-Moll 2/35*, 6/135
 Schütz, Heinrich: „Jubilate“ 2/39
 —: „Hütet Euch“ 2/39
 —: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ 2/39
 —: „Also hat Gott die Welt geliebt“ 2/39
 —: „O quam tu pulchra es“; „Veni de Libano“ 4/90
 —: „Ich hab mein Sach! Gott heimgestellt“ 5/115
 —: Magnificat 5/115
 Schumann, Robert: Phantasiestücke 6/138
 —: Carnaval 2/38
 Strauss, Richard: Die Frau ohne Schatten 5/105
 —: Violoncellosone F-Dur 6/139
 —: Don Quixote 2/34
 —: Till Eulenspiegel 2/34, 5/104
 Tartini, Giuseppe: Sonate 2/38
 Telemann, Georg Philipp: Harmonischer Gottesdienst 3/67
 —: Konzert für Blockflöte, Querflöte e-Moll 5/114
 —: Konzert für 4 Violinen D-Dur 5/114
 —: Konzert für Querflöte, Oboe d'amore, Viola d'amore E-Dur 5/114
 —: Konzert für drei Oboen, drei Violinen B-Dur 5/114
 Tischhauser, Franz: Kassation 4/85
 Tschaiikowsky, Peter: Serenade 5/112
 —: Nußknackersuite 2/34
 —: 1. Klavierkonzert 1/16, 6/133
 Verdi, Giuseppe: Arien 3/69
 Vivaldi, Antonio: Flötenkonzert op. 10/3 3/65
 —: Violinkonzert op. 8/5 3/65
 —: Vier Konzerte 6/130
 —: Die vier Jahreszeiten 5/111
 Wagenseil, Georg Christoph: Violoncellokonzert A-Dur 1/17
 Wagner, Richard: Das Rheingold 5/110
 —: Der fliegende Holländer 5/110
 —: Tannhäuser 5/111
 —: Götterdämmerung 5/111

Weber, Carl Maria von: Der Freischütz 6/133
 Webern, Anton von: Gesamtwerk 6/125
 Weill, Kurt: Die Dreigroschenoper 4/80*
 Wenzel, Eberhard: Das Nizänische Glaubensbekenntnis 3/68
 Wissmer, Pierre: 2. Streichquartett 4/85
 Wolff, Hugo: Eichendorff-Lieder 6/137
 Zbinden, Julien-François: Kammerkonzert 4/85

Sammelprogramme

Erna Berger 2/40
 Lisa Della Casa 5/117
 Elly Ney 5/117
 Wolfgang Schneiderhan 5/117
 Rita Streich 3/68
 Ferruccio Tagliavini 6/138
 Berühmte Chöre 1/13
 Don-Kosaken-Chor 5/116
 Instrumentalmusik der Renaissance 5/113
 Oberschwäbische Barockorgeln 5/115
 Sopran-Arien aus der Barockzeit 1/12
 Quempos 6/136*
 Weihnachtslieder 6/136, 6/137
 Musik aus Bali 6/127*
 Musik aus Borneo 6/127*
 Rumänische Lieder und Tänze 2/41*
 Russische Volkstänze 5/116
 Musikkunde in Beispielen 1/18

LITERARISCHE WERKE

Goethe, Johann Wolfgang v.: Faust 2/31
 Grillparzer, Franz: Grabrede 6/134
 Hagelstange, Rudolf: Venezianisches Credo 1/18
 Schaper, Edzard: Der gekreuzigte Diakon 3/69
 —: Osteuropa als geistige Landschaft 3/69
 —: Bürger in Zeit und Ewigkeit 3/69
 Das Heiligenstädter Testament 6/134
 Dichterlesungen: Mechow, Schröder, Waggerl 2/43
 Hohnsteiner Kasper 3/69
 Für die Jugend 2/42
 Sprachführer: Italienisch 1/19*
 Sprachführer: Englisch 5/117

*

Nach Themenkreisen

Georg Friedrich Händel 1/5
 Felix Mendelssohn Bartholdy 1/13
 Passionsmusik und Osterbotschaft 2/31
 Fünf Streichquartette spielen Mozart 2/32
 Sechs Paukenschläge — sämtlich von Haydn 3/56
 Vielfalt der Werke Haydns 3/58
 Tschechische Opernkunst 3/62
 Jazz — exquirit 3/64
 Die Dreigroschenoper 4/80
 Richard Strauss 5/104
 Monaural — stereophon 5/106
 Jazz 5/108
 Webern · Schönberg · Bartók 6/125
 Musik aus Bali und Borneo 6/127
 Intime Kammermusik 6/129
 Händels „Poros“ 6/129
 Wettstreit der Instrumente 6/130

Die farbige Welt der Schallplatte

Opern 2/36, 4/85, 5/109, 6/133; Chöre und Motetten 1/17, 2/39; Lieder 1/17, 2/40, 5/114, 6/137; Klaviermusik 1/17, 2/38, 3/66, 4/89, 5/116; Orgelmusik 4/89; Kammermusik 2/37, 4/87, 5/113, 6/138; Orchestermusik 2/34, 5/111, 6/136; Sinfonien 2/35, 4/86, 6/134; Konzerte 1/16, 2/37, 3/65, 4/88, 5/114; Folklore 2/41, 5/116; Geistliche Musik 3/67, 4/90, 5/115; Künstlerporträts 3/68, 5/117; Neue Musik 1/16, 2/40; Schweizerische Musik 4/84; Weihnachtliche Musik 6/136; Pädagogisches 1/18; Für unsere Kinder 2/42, 3/69; Der Dichter spricht 1/18, 2/43, 3/69

*

VI

Nach Plattenmarken

Amadeo 1/10, 3/58, 4/80 (2), 4/84 (2), 4/85 (2), 5/111, 5/112
 Bärenreiter Musicaphon 6/136 (2)
 Bertelsmann 5/117
 Cantate 1/12 (2), 1/18, 2/39 (3), 2/40 (2), 3/67, 3/68, 4/90 (3), 4/91 (2), 5/115, 5/116
 Carisch 5/113
 Christophorus 1/11, 1/18, 2/43, 3/69, 4/89
 Classique 4/86, 5/104 (2), 6/132, 6/133, 6/134
 Columbia 2/37 (2), 3/60, 3/67, 5/109, 6/132, 6/137
 Contrepoint 5/116, 6/127
 Decca 1/5 (2), 1/8, 1/11, 1/13, 2/37, 2/38, 3/56 (2), 3/61 (2), 4/87, 4/88, 5/104, 5/105, 5/110 (2), 5/117, 6/136, 6/138
 Deutsche Grammophon Gesellschaft 1/7, 1/8 (2), 1/9, 1/11, 1/12, 1/13, 1/16, 1/17 (2), 1/18, 2/31 (2), 2/32, 2/35 (2), 2/38, 2/40 (2), 2/41, 2/42, 3/56, 3/58, 3/59, 3/67, 3/68, 4/86, 4/87, 4/89, 5/104, 5/106 (2), 5/113, 5/114 (2), 5/115, 5/117 (2), 6/125, 6/129, 6/132 (2), 6/138
 Electrola 1/9, 1/13, 2/32, 2/34 (2), 2/37, 2/42, 3/56, 3/69, 4/88, 5/104, 5/110, 5/111, 5/117, 6/125, 6/133, 6/135

Eterna 6/129, 6/135 (2), 6/137, 6/139
 Fontana 1/8, 2/35, 3/60, 3/66, 6/131
 Heliodor 5/104
 His Master's Voice 1/9, 1/13, 2/32, 6/129
 Imperial 3/56
 Lyridchord 6/125, 6/139
 Metronome 1/10, 4/88
 Odeon 3/65, 6/133, 6/139
 Philips 1/5, 1/12, 1/13, 1/17, 2/30 (3), 2/32, 2/35, 2/38, 3/59, 3/60, 3/65, 3/69, 4/80 (2), 4/87, 4/88, 4/89, 5/111, 5/112, 5/116, 6/125, 6/129, 6/130, 6/131
 RCA 1/13, 1/16, 2/32, 2/36, 3/56, 3/64, 3/66, 4/80, 4/85, 5/104, 5/108
 Résonances 5/113
 Ricordi 5/114, 6/136, 6/138
 Supraphon 2/41, 3/62, 3/62 (4), 5/104, 5/112, 6/134, 6/135
 Telefunken 1/10, 1/16, 3/60, 3/61, 3/65, 4/80 (2), 4/89, 5/104, 5/113, 5/115
 Vogue 5/108 (2), 6/127, 6/130, 6/131

*

FORSCHUNG UND TECHNIK

Aufsätze

Das akustische Dokument 1/19
 Stereo-Rundfunk 2/43
 Deutsche Industriemesse Hannover 1959 3/70
 Studioanlagen 4/91
 Phonoausstellung Frankfurt 1959 5/118
 Stereophonie in kleinen Räumen 6/140*

Hinweise

Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ 1/21
 Stereophonische Randbemerkungen 2/44
 Neue Geräte 2/45
 Hilfe für Plattenwechsler 4/92

*

RUND UM DIE SCHALLPLATTE

Berühmte Orchester

Berliner Philharmoniker 1/20
 Wiener Philharmoniker 2/45
 Münchener Philharmoniker 3/71
 Bamberger Symphoniker 4/93
 Hamburger Philharmoniker 5/119
 New Yorker Philharmoniker 6/141*

Interpreten im Profil

Erika Köth 1/21*
 Dimitri Mitropoulos 2/46*
 Clara Haskil 2/47*
 Thomas Beecham 3/72
 Andor Foldes 4/93*
 Wilhelm Ehmann 5/120*
 Eugene Ormandy 6/142*

Bücher, die uns interessieren

Ulanov Barry: Jazz in Amerika 4/95
 Kurt Blaukopf: Große Dirigenten; Große Virtuosen; Große Oper, Große Sänger 4/96
 Keepnews, Orrin/Grauer Bill: Die Geburt des Jazz 4/95
 Christoph Ecke: Ewiger Vorrat 4/96
 Nat Shapiro/Nat Hentoff: Jazz — erzählt 5/108

Kleine Beiträge

Heft 1: Neue Stereo-Konzertschränke 1/21
 Die Lehrschallplatte 1/22*
 Der mysteriöse Herr Sanders 1/24
 Eine neue Kassette für Bänder 1/24
 Hohnsteiner Kasper 1/24
 Einbanddecken 1/24
 Heft 2: Die neuen preisgünstigen Plattenserien 2/48
 Van Cliburn als Bestseller 2/48
 Heft 3: Blick in Zeitschriften 3/72
 Heft 4: Israelische Philharmonie 4/95
 Warum fehlt . . . 4/95
 Blick in Zeitschriften 4/96
 Heft 6: Warum fehlt . . . 6/143
 Ich und das Mikrofon 6/143
 Porgy und Bess 6/143
 Ein Hörerwunsch 6/144
 Neue Kataloge 6/144
 Wagners Rheingold 6/144
 Blick in Zeitschriften 6/144
 Alte Musik auf Schallplatten 6/144

*

DIE MITARBEITER

Bachmann, Claus-Henning, Heft 1, 2, 3
 Baser, Friedrich, Heft 3
 Baum, Günther, Heft 1, 2, 5
 Bollert, Werner, Heft 1, 2, 4, 5, 6
 Bose, Fritz, Heft 3, 5, 6
 Brennecke, Wilfried, Heft 3, 4, 6
 Driesch, Kurt, Heft 1
 Fiechtner, Helmut A., Heft 1, 2, 4, 5, 6
 Fierz-Bantli, Gerold, Heft 1, 3, 4
 Finscher, Ludwig, Heft 3, 4, 6
 Haas, Walter, Heft 1
 Hauswald, Günter, Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6
 Hecker, Joachim v., Heft 1, 2, 3, 6
 Herrmann, Joachim, Heft 1, 2, 3, 5, 6
 Herzzfeld, Friedrich, Heft 5
 Honolka, Kurt, Heft 3, 4, 5
 Karmann, Rudolf, Heft 2, 5
 Kirchberg, Klaus, Heft 1, 2, 4, 5
 Klever, Ulrich, Heft 1
 Koegler, Horst, Heft 3, 5
 Kortendieck, Johannes, Heft 5
 Krause, Ernst, Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6
 Krause, Gerhard, Heft 4, 5, 6
 Lange, Martin, Heft 1, 2, 4, 5
 Lewinski, Wolf-Eberhard v., Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6
 Liess, Andreas, Heft 1, 2, 4, 6
 Limmert, Erich, Heft 1, 2, 6
 Lindlar, Heinrich, Heft 1, 3, 6
 Lüttwitz, Heinrich v., Heft 1, 3, 5
 Michael, Friedrich, Heft 2, 3
 Müllmann, Bernd, Heft 1, 2, 4, 6
 Nestel, Werner, Heft 2
 Nohl, Günter, Heft 3, 4
 Quoika, Rudolf, Heft 4, 5
 Rehm, Wolfgang, Heft 1, 5
 Reinecke, Hanspeter, Heft 1, 2
 Rentsch, Jochen, Heft 1, 2, 4, 5, 6
 Riemer, Otto, Heft 2, 3, 5, 6
 Schaefer, Joachim, Heft 1, 2, 5
 Schmidt, Heinrich, Heft 3, 6
 Schulz-Köhn, Dietrich, Heft 3, 4, 5
 Schweizer, Gottfried, Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6
 Thiel, Jörn, Heft 1, 6
 Übel, Ruth, Heft 1

Völdkers, Jürgen, Heft 2
 Werba, Erik, Heft 2
 Westphal, Kurt, Heft 6
 Widmaier, Karl, Heft 1, 2, 3, 5, 6
 Wienke, Gerhard, Heft 1, 4, 5, 6
 Wöhler, Willi, Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6

BILDER

Abbildungen im Text

- Heft 1: Blick in die Mailänder Scala 1/2; Christuskopf von Leonardo da Vinci 1/10; Georg Friedrich Händel 1/6; Felix Mendelssohn Bartholdy 1/14; Erika Köth 1/21; Plattentaschen 1/8, 1/19; Stereo-Konzertschränke 1/22—23
- Heft 2: Maria Meneghini-Callas und Giuseppe di Stefano 2/27; Viktor Baroitius: Hirte mit Schaf 2/29; Kreuzigung 2/31; Plattentaschen 2/33, 2/36, 2/39, 2/41; Kombinationstruhe 2/45; Dimitri Mitropoulos 2/46; Clara Haskil 2/47
- Heft 3: Joseph Haydn 3/50; Plattentaschen 3/57, 3/59, 3/63, 3/64, 3/66; Ernst Pepping 3/67; Thomas Beecham 3/72
- Heft 4: Arthur Honegger 4/74; Robert Oboussier 4/75; Kurt Weill 4/81; Bert Brecht 4/81; Illustration zur Dreigroschenoper 4/82; Lotte Lenya 4/83; Herbert von Karajan 4/85; Plattentaschen 4/86; Andor Foldes 4/94
- Heft 5: Die Hand von Richard Strauss 5/105; Plattentaschen 5/108, 5/109, 5/110, 5/116; Wilhelm Ehmann 5/120
- Heft 6: Plattentaschen 6/127, 6/128, 6/131, 6/136, 6/137, 6/138; Stereo-Anlage 6/141; Leonard Bernstein 6/142; Eugene Ormandy 6/143

